BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO * ROMA * MCMLIII

Sommario

Disegni di Gastone Schiavina

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese,* presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA
ANNO XIV - NUMERO 7 - LUGLIO 1953

Avanguardia e retroguardia

Nascita di un linguaggio

Non è affatto impossibile che sia esistita, tanto tempo fa, in Cina per esempio, tutta una piccola epoca nella quale l'arte di moda sia stata l'arte di fare le bolle di sapone. E, naturalmente, vi saranno stati allora, a fianco dei realizzatori delle bolle di sapone, anche dei critici di bolle di sapone, dei teorici e degli storici della bolla di sapone. Riconosciamo però che questa critica, questa estetica, questa storia non potevano costituire che un mestiere difficile e vano. Perché la vita di una bolla di sapone è cosí breve che non piú di una decina di testimoni oculari saranno stati in grado di parlarne con reale cognizione di causa. Tutti gli altri non ne discorrevano che per sentito dire, non ne scrivevano se non per il gusto di copiar gli uni dagli altri o di contraddirsi a vicenda, in polemiche tanto vivaci quanto gratuite. Cosí, non potendo sviluppare delle tesi materialmente controllabili, tutta questa letteratura sulla bolla di sapone dové precipitare rapidamente, ed è per questo senza dubbio che non se ne trovano piú tracce.

L'esistenza di un film è poco meno effimera che quella di una bolla di sapone. E già le storie e le estetiche del cinema cominciano a a presentare il difetto inevitabile di esser costruite su dei « si dice », su testimonianze non verificabili dal lettore, su giudizi impossibili a rivedersi obbiettivamente, su di una autorità di pura tradizione, la leggenda. Senza dubbio si può ancora talvolta rivedere qualcuno dei vecchi film. Ma innanzi tutto, in che stato si trovano adesso queste opere? E in quali condizioni di spirito si trovano gli spettatori, di fronte ad esse?

Quando io mi preoccupo per lo stato di questi vecchi film non penso soltanto alle erosioni della pellicola, all'offuscamento dei valori fotografici, alle lacune nella continuità originale, alla disgregazione del primitivo ritmo dell'opera. Questa decrepitezza materiale basterebbe già da sola a impedire una esatta valutazione; ma il film è soggetto a un altro invecchiamento, piú grave e forse piú rapido.

Noi possiamo ancora oggi trarre un certo godimento nel rileggere, poniamo, *La Chanson de Roland,* composta otto secoli or sono o giú di lí, e riconoscervi delle invenzioni poetiche, delle strofe commoventi,

delle scene forti e pittoresche. Si è che questo vecchio canto si presenta al lettore in una traduzione in francese classico attuale, in una ristampa in caratteri moderni. Ma se occorresse decifrare questo testo sul manoscritto anglo-normanno del XII secolo, nella lingua e nella grafia del monaco Thérauld, nessuno — tranne pochi specialisti eruditi — vi capirebbe nulla. Le opere letterarie han questa fortuna di durare, di poter essere da un'epoca all'altra riabbigliate in un nuovo linguaggio, riallestite in segni espressivi adattati alla trasformazione della cultura.

Non accade lo stesso per il film. Perché l'immagine cinematografica costituisce essenzialmente un calligramma, vale a dire che in essa il senso è indissolubilmente legato alla forma. Il significato generale, permanente di una parola può essere facilmente astratto dall'interpretazione piú o meno particolare che le dà il tale o il tal'altro aspetto tipografico o ortografico. Ma il simbolismo di un'immagine è cosí esattamente il prodotto totale di una folla di dettagli plastici, da possedere un senso rigorosamente proprio, piú o meno insuscettibile di diversioni. La ricchezza descrittiva dell'immagine dà — lo si voglia o no — un ritratto minuzioso, fisico e spirituale, dell'epoca in cui il film è nato. Mode, tic, slogan, manie, maniere di assassinare e di stringere la mano, sfumature dei sentimenti e stili del baciare, tutto reca un « quid » incancellabile. E di anno in anno tutti questi segni troppo profondamente datati si ritrovano svalutati, sviliti dal movimento stesso della vita, dall'evoluzione incessante dei costumi, perfino dal progresso della tecnica. Cosí, in un film, il ritmo si trasforma in dondolío sconnesso, la poesia diventa sciempiaggine, il dramma si muta in burlesca parodia. Ogni opera cinematografica è, per sua stessa natura, votata a una degradazione e a un rovesciamento di valori di una rapidità ed una ineluttabilità di cui non vi sono esempi fra le altre arti e tecniche di espressione.

Rinnovare tante immagini, impregnandole di una attualità recente e registrandole nuovamente secondo la tecnica piú moderna, è cosa che si fa talvolta; ma ciò porta a realizzare un film del tutto diverso, che non ha piú alcuna somiglianza col suo predecessore tranne che nel titolo. Perché, se le parole sono sufficientemente astratte, sufficientemente distaccate dalla realtà delle cose da potere, una antica e una moderna, sostituirsi nella designazione di un medesimo oggetto, le immagini invece restano attaccate alla realtà concreta. E sempre una nuova ripresa porta sullo schermo un essere nuovo. Si può rimpiazzare un dialogo francese con un testo svedese piú o meno equivalente, ma tradurre delle immagini francesi in immagini svedesi significherebbe creare una seconda opera del tutto imparagonabile alla prima. Cosí, noi non possiamo mai conoscere veramente un film se non nell'originale; il che vuol dire che dopo qualche anno non ci è piú consentito che di

non riconoscerlo. E c'è da chiedersi che cosa le giovani generazioni di spettatori, che degli antichi capolavori non conoscono se non dei frammenti scaduti, offuscati, mortificati, possono indovinare dello splendore di vita, della forza di novità, della potenza di convinzione di cui sfavillarono per un istante quelle vecchie immagini.

Ogni conoscenza è comparazione di rassomiglianze e di dissimiglianze. Nel cinema, uno dei termini della comparazione si va già disgregando mentre il secondo termine, il nuovo film, è ancora in via di concepimento. E' per questo che uno studio di cinematografia comparata, una vera storia dell'arte cinematografica, ha assai minori possibilità di esser validamente realizzata di quante non ne abbiano studi analoghi, che si fanno agevolmente nel campo della letteratura e di quasi tutte le altre arti. Il cinema, che è essenzialmente uno strumento registratore di movimento, permettendo un'arte di armonia di movimenti, sembra qui pagare il prezzo del suo privilegio esclusivo di esprimere la mobilità. Tutte le sue opere si rifiutano di « durare ».

A questo impedimento organico che il cinema oppone agli storiografi della sua estetica si aggiunge non di rado una difficoltà accidentale: l'assenza completa di numerosi vecchi film non sarebbe che un fatto ancora tollerabile, nelle cineteche. Strana condizione quella dell'autore di film, costretto a comporre solo per l'immediato futuro. A dire il vero, non è neanche un margine di cinque o dieci anni che egli ha a disposizione per farsi comprendere attraverso un'opera o essere condannato all'oblío. La situazione del noleggio cinematografico fa sí che il successo o lo scacco si decidano entro le poche settimane, se non in pochi giorni, che seguono la presentazione. Non esistono « giudizi dei posteri » per riscoprire i precursori sfortunati. Uno scenarista, un realizzatore, non si lasciano alcuna probabilità di sopravvivere, s'essi pretendono, come Stendhal, lavorare per un pubblico quale sarà dopo trenta o cinquant'anni. Da cineasti, Baudelaire e Rimbaud, fra cento altri, non avrebbero lasciato alcun nome. Se il teatro non fosse sostenuto dall'armatura di un testo scritto e stampato, Thomas Corneille e Boursault, fabbricanti di « pièces » a successo dell'epoca, passerebbero per i piú grandi drammaturghi del XVII secolo. Se *L'avaro*, *Bajazet*, *Il Borghese gentiluomo*, *Britannico*, *Le donne sagaci*, *Il misantropo*, *Fedra*, che furono dei fiaschi, ritirati dal cartellone dopo poche rappresentazioni, fossero stati dei film, nessuno ne avrebbe piú saputo gran che.

Questa creazione, votata a una sanzione quasi istantanea e definitiva, in stretta dipendenza dall'attualità materiale e mentale, non costringe irrimediabilmente alla mediocrità, ma evidentemente la favorisce. E' del tutto eccezionale che un'opera, che abbia raccolto al momento della sua comparsa i massimi consensi, li possa trovare ugualmente a tutti i livelli di sensibilità e d'intelligenza del pubblico; essa

li deve ricercare a quei livelli che fan numero, e che non son certo i piú elevati, e non può consentirsi di attendere che le generazioni avvenire abbiano moltiplicato nel tempo l'attuale scarsa sensibilità degli spettatori piú sottili. Cosí, la pretesa di un film — che organicamente non ha piú di cinque anni di vita — di voler realizzare una qualità che possa dar frutti entro uno spazio di tempo assai superiore, appare come un'irrisione. Sotto le ricche innovazioni ch'esso apporta alla nostra civiltà, il cinema nasconde questa tara: la sua natura di meteora. Come le stelle cadenti delle notti d'agosto, i film passano e si estinguono, incapaci di permanere. Chi non ha letto quei segni nell'istante della loro breve illuminazione non ne indovinerà mai piú il senso.

Cosí, i ricordi dei sopravvissuti sono l'unica fonte d'informazione valida per evocare quel periodo che si definisce « la grande epoca del cinema muto » e che segna, per noi, la nascita e la definizione del linguaggio visivo moderno, e al tempo stesso la costituzione della scuola cinematografica francese, le cui concezioni fondamentali e la cui influenza si prolungano, attraverso la rivoluzione del sonoro, fino all'epoca attuale, nella quale non si estingueranno certo tanto presto. Fu, quella, l'epoca piú significativa per l'evoluzione generale del cinema francese, la piú feconda di perfezionamenti apportati al nuovo mezzo di espressione, all'immagine animata, la piú ricca di scoperte tecniche e teoriche, che son rimaste attive e vengon riprese a dirigere l'evoluzione del parlato. Epoca che costituisce la prima età matura, nel corso della quale, in Francia, il cinema ha ricevuto la rivelazione dei suoi mezzi particolari, ha preso coscienza della propria personalità, della sua volontà e della sua capacità di essere un'arte autonoma.

Nel 1913-14 ancora il cinema, in verità, non sapeva che cosa esso stesso fosse. Dalla Comédie Française fotografata ai quadri viventi della Scuola italiana, dalla pantomina di music-hall inglese dei primi Charlot al riso « pre-fernandeliano » di Rigadin, si andava a caso come in una pesca miracolosa, sperimentando tutti i generi, tentando la fortuna in tutti i campi. Solo il risultato, imprevedibile, dava torto o ragione. I realizzatori e gli operatori di quel tempo erano cosí ben consapevoli di questo empirismo e della propria ignoranza, ch'essi apparivano sempre inquieti alle proiezioni private, davanti a quello ch'essi chiamavano « il giudice supremo » — cioè lo schermo —, o infine l'eventualmente buono veniva a trovarsi separato dall'eventualmente cattivo, secondo delle leggi misteriose, in vista di un traguardo sconosciuto.

Senza dubbio, fin dal 1910 o 1911 il poeta latino Ricciotto Canudo aveva pronunciato l'appellativo di « settima arte ». Ma questa folgorante profezia restò assai vaga per molti anni ancora. E ancora nel 1920, nelle nostre riunioni del « Club della settima arte », fondato e presieduto da Canudo, ben pochi fra i presenti erano in grado di pre-

cisare come e perché il cinema fosse in procinto di diventare un nuovo mezzo di espressione poetica di straordinaria potenza. In realtà era dal cinema stesso che si attendeva la rivelazione delle proprie direttive. Non so piú in che paese è consuetudine presentare ai lattanti ogni sorta di oggetti. E secondo che la mano del piccino si tenda verso una cazzuola o verso un fiore, le comari pronosticano ch'egli diventerà muratore o giardiniere. Un po' allo stesso modo, noi interrogavamo il cinema neonato sul suo avvenire. Noi proponevamo all'obbiettivo dei paesaggi e dei volti, dei movimenti e delle staticità, delle luci e delle ombre, sforzandoci di sciogliere l'enigma delle sue facoltà, delle sue preferenze, delle sue debolezze e delle sue repugnanze ...

Tutte le arti, tutte le poesie tendono essenzialmente a suscitare allo stato di veglia un sogno piú o meno organizzato, una fantasticheria, nel tessuto della quale si mescolano, in varia proporzione, le due direttrici dello spirito: l'una di logica ragionante, l'altra d'incantamento sentimentale. Forse non si comprese ben chiaramente, da principio, che il discorso cinematografico avrebbe rappresentato la forma piú efficace, piú rapidamente e direttamente assimilabile di fantasticheria prefabbricata. Forse non si riconobbe che piú tardi il carattere profondamente ipnotico dello spettacolo cinematografico. Ma già — e, fra l'altro, l'opera di Méliès lo prova — si era stati colpiti da una grande rassomiglianza generale tra il sogno e il film: il loro potere comune, benché, s'intende, ineguale, di raffigurare un mondo irreale, fantastico. Tuttavia, questo irrealismo primitivo del cinema era ancora, quasi del tutto, di origine esterna allo strumento cinematografico propriamente detto, all'apparecchio da ripresa. Si trattava di una fantasmagoria di fondali, di macchinismi scenografici. Ora, ciò che importava di capire e di realizzare, era che la capacità di trasformazione e di superamento della realtà poteva essere integrata al meccanismo e all'ottica della macchina da presa. Questa, dotata da quel momento di una funzione magica interiore, sarebbe cosí diventata non soltanto un occhio artificiale, suffragante il limitato potere di separazione della nostra visione naturale, ma anche un occhio associato a una immaginazione-robot e come provvisto di una soggettività automatica. Méliès stesso aveva compiuto il primo passo verso questa scoperta, quando aveva sostituito con un *fondu* all'otturatore il pesante ascensore di cui prima si serviva per far apparire o scomparire il diavolo nelle sue scene.

Ma uno dei primi film di Abel Gance, *Le Professeur Tube,* è assai piú indicativo di questo progresso. Sotto il pretesto di uno scenario che bisogna astenersi dal giudicare perché non ha in verità piú nulla da dirci, questo film introduce nella tecnica cinematografica la visione personale dell'obbiettivo, la fantasmagoria creata all'interno della camera, il linguaggio soggettivo della macchina. Abel Gance è uno dei piú grandi

nomi, se non il piú grande, di tutto il cinema francese, che a lui deve molte altre scoperte, delle quali si è parlato di piú ma nessuna delle quali raggiunge l'importanza di questa. Perché, in questo breve film che non ci apparirebbe piú dotato che di una ridicolaggine ingenua e forzata, Gance ha posto uno dei principi fondamentali della lingua delle immagini cinematografiche, cosí come l'hanno sviluppata in seguito il cinema francese, scandinavo e tedesco: dotare l'obbiettivo di uno sguardo vivente, parziale, attivo: diremmo oggi, uno sguardo impegnato.

In ordine cronologico come in ordine d'importanza, il secondo grande nome da citare, tra i fondatori della lingua e dello stile visivi, propri del cinema, è quello di Marcel L'Herbier. Fin dai suoi primi saggi L'Herbier volle, anche lui, piegare l'obbiettivo a rappresentare le cose non sotto il loro aspetto standard, ma alla luce di un'interpretazione personale, psicologica e poetica.

E' questa, senza dubbio, la nota essenziale che caratterizza il nascere della scuola francese; che la distingue dal cinema americano, dal quale essa ha mutuato, d'altronde, innumerevoli procedimenti. Nelle realizzazioni americane — fossero di Ince o di Mack Sennett, di Cecil De Mille o di Chaplin — lo scenario, il montaggio, il ritmo, la recitazione, il contenuto nominale di ciascuna immagine, tutto poteva essere intensamente emotivo, di una gaiezza o di una tristezza perfetta. Ma l'obbiettivo che aveva registrato e trasmetteva quelle emozioni restava, per suo conto, impersonale, assolutamente freddo, sempre uguale a se stesso, come incosciente ed estraneo a ciò che ci raccontava. Anche nell'opera magnifica di Griffith — questo genio che domina tutto questo primo mezzo secolo di cinema spettacolare, e che fu quasi il solo a permettersi, oltre Atlantico, una fotografia un po' trattata, un po' commossa — questa dolcezza caliginosa dell'immagine era cosí regolarmente, cosí universalmente applicata a tutte le inquadrature, dalla prima all'ultima, ch'essa non significava, sul piano drammatico, piú nulla assolutamente. Non si veda in ciò una critica. E' la constatazione di una situazione parnassiana, ancora generalmente praticata, che rimprovera all'obbiettivo come una colpa e una vergogna il perdere il suo sangue freddo, abbandonare la sua impassibile precisione, per sposare momentaneamente la causa e la visione di un autore o di un personaggio.

Per contro, in Francia, Gance e L'Herbier si studiavano di personalizzare lo sguardo della camera, di accordarla variabilmente all'atmosfera delle scene, ai sentimenti dei personaggi. Essi ricercavano una diversa esattezza, una fedeltà piú alta e piú difficile, non alle norme stabili dell'oggetto, ma alle trasformazioni che fanno subire, a questi mezzi oggettivi, i movimenti dello spirito. Tale regola di verità mentale, benché fosse — e resti tuttora — la piú importante — non poteva essere applicata che assai progressivamente. Innanzi tutto perché a ca-

gione della sua novità, essa coglieva di sorpresa una buona parte del pubblico, ancora poco incline a convincersi che un film valesse uno sforzo per esser compreso. Poi, perché l'applicazione di tale regola reclamava una continua invenzione di nuovi mezzi tecnici. E qui ancora, si urtava contro la mentalità di « routine » dei laboratori o degli operatori, di guisa che occorreva — come occorre tuttora — che il regista fosse — e sia — anche il tecnico di se stesso.

Tuttavia, in Gance come in L'Herbier, la cura del valore psicologico delle immagini andava di pari passo con la cura del loro valore estetico. Occorreva che l'immagine apparisse non soltanto vera agli occhi dello spirito, ma anche bella allo sguardo disinteressato. Ora, l'esperienza mostrava che talune forme mal si riproducevano sullo schermo, là dove altre, al contrario, vi apparivano abbellite, divenute piú pregnanti ed emotive, per una misteriosa trasformazione. E ciò, d'altro canto, indipendentemente dal senso drammatico che poteva essere attribuito a quelle apparenze. Cosí si cominciò a parlare di « cinema puro » e della singolare virtú di taluni aspetti del mondo, che possedevano una cosí strana affinità con la macchina cinematografica da trovarsi sempre rappresentati da lei con vantaggio. Louis Delluc decise di chiamare « fotogenia » questa segreta qualità dei fenomeni che il cinema trasfigurava favorevolmente. E si ammise che il cinema degno di tal nome dovesse essere in qualche modo il luogo geometrico di tutto ciò che fosse fotogenico.

In verità, « fotogenia » e « fotogenico » non erano ancora che delle parole che designavano vagamente una funzione assai mal definita. Gli obbiettivi continuavano a cercarla affidandosi al caso di un buona fortuna, e questa ricerca dei cineasti — ancora un'espressione di Delluc — segnava il passo di fronte a un mistero. Tuttavia, a poco a poco, apparve ai registi e agli operatori che s'interessavano al loro mestiere, che la fotogenia dipendeva, forse non esclusivamente, ma in generale e a colpo sicuro, dal movimento: movimento sia dell'oggetto cinematografato, sia dei giochi di luce e d'ombra nei quali quegli oggetti si trovavano inquadrati, sia ancora dell'obbiettivo. La fotogenia appariva soprattutto come una funzione della mobilità. Cosí, il movimento — questa apparenza che né il disegno, né la pittura, né la fotografia, né alcun altro mezzo può riprodurre in maniera visibile, e che solo il cinematografo sa rendere — si confermava giustamente come la prima qualità estetica delle immagini sullo schermo. Conclusione logica, che l'etimologia stessa sarebbe dovuta bastare a far prevedere, ma alla quale Delluc stesso non sembra aver riconosciuto tutta l'importanza ch'essa merita, tranne nel film *La fête espagnole*, ch'egli realizzò in collaborazione con Germaine Dulac, e che non esiste materialmente piú.

Notiamo qui ancora, in questa scoperta e questa definizione della fotogenia, una differenza fra lo sviluppo del cinema francese, che ha

tentato di comprendere il suo orientamento, di misurare ed anche di dirigere il suo cammino, di estrinsecarsi in una teoria, e lo sviluppo, piú spontaneo, del cinema americano, che, abbandonato all'intuizione e al tempo stesso severamente imbrigliato da imperativi industriali e commerciali, non ha mai ritenuto utile tracciarsi una linea di condotta artistica preconcetta.

Regola d'interpretazione psicologica dell'immagine, regola di fotogenia del movimento, l'una e l'altra esigono dal realizzatore una conoscenza profonda del maneggio dell'apparecchio. Fu quel che mancò a Delluc in misura sufficiente perché il suo nome potesse essere iscritto, in piena uguaglianza con quelli di Gance e di L'Herbier, sul frontone d'ingresso della Scuola cinematografica francese. Scenarista nato, Delluc concepiva dei mirabili canovacci di film, molti dei quali avrebbero potuto completamente fare a meno dei sottotitoli, ma l'autore di *Silence* e di *La femme de nulle part*, per una straordinaria noncuranza, si disinteressava della tecnica, grazie alla quale le sue idee potessero essere piú o meno fedelmente tradotte sullo schermo. Certo, vi sono dei brani di Delluc che costituiscono delle misteriose riuscite: del vero cinema, fatto quasi senza nessun mezzo particolarmente cinematografico. E' qui che si manifesta nel modo migliore la tendenza naturale di questo autore a evitare i sottotitoli.

Voler ridurre al minimo l'impiego del testo scritto, studiarsi di esprimer tutto, l'oggettivo come il soggettivo, col solo tramite dell'immagine, questa è una terza caratteristica della Scuola francese del cinema muto. Questa tendenza si mostra di piú, naturalmente, nelle opere degli autori che partecipavano a quello spirito di ricerca che si definisce « avanguardia », ma è anche visibile nei film di tutti i registi dell'epoca che avessero semplicemente un certo amor proprio professionale e una sufficiente conoscenza del loro mestiere. Cosí appunto, questa tendenza è di una logica che non ha bisogno di commentario. Coscienti dell'influenza letteraria e teatrale che subivano, ma rivoltisi contro di essa, i realizzatori si proposero di eliminare dai loro film tutto ciò che rappresentasse o ricordasse tale asservimento. Cosí, durante molti anni, il problema della riduzione al minimo o della soppressione dei sottotitoli restò la pietra di paragone, e anche d'inciampo, di ogni realizzazione pretendente a una qualità veramente cinematografica.

Perché le parole potessero in ogni caso essere sostituite dalle immagini, occorreva dilatare considerevolmente il potere di significazione di queste ultime, e soprattutto, nel campo delle idee, nel mondo della realtà psichica. Il che rese ancora piú imperativa la regola d'interpretazione psicologica, personale, delle riprese, e condusse a moltiplicare i virtuosismi fotografici, i trucchi, le sovrimpressioni, le ricerche di angoli e modi d'illuminazione che potessero dare, a un personaggio o a

un ambiente o a un particolare, una espressione morale particolare, e provocare nello spettatore una impressione conforme. L'espressionismo o l'impressionismo cinematografici erano dunque il traguardo inevitabile, l'apogeo di questo stile. Fu in Germania che il movimento espressionista conobbe il suo piú grande sviluppo. La cinematografia americana non ne conobbe mai che delle forme assai attenuate. La Francia, che aveva dato il primo vigoroso impulso a questo carattere intellettuale, non lo realizzò, tuttavia, che con moderazione, nei limiti delle deformazioni normali, quali si producono in spiriti equilibrati. In proposito, si potrebbero citare la maggior parte dei film di Gance e di L'Herbier.

Incontestabilmente questi due autori accrebbero di molto il potere espressivo delle immagini, apportando ad esso una varietà, una finezza fino allora del tutto ignote. Ciascuna inquadratura — per parafrasare un celebre slogan di critica letteraria — diventava uno stato d'animo, o dell'autore, o dell'uno o l'altro dei personaggi messi in scena. Tale lezione di romanticismo e d'individualismo, di un'immensa portata, poté mostrarsi tanto piú feconda in quanto essa era bene nella linea della natura francese. Il nostro miglior cinema si trovò cosí impegnato nella via della ricerca dell'espressione psicologica dell'individuo, via ch'è pure la strada maestra della nostra letteratura, anche di quella classica.

D'altro canto Gance e L'Herbier, sia chê i loro scenarii non fossero delle concezioni cosí puramente cinematografiche che quelli di Delluc, sia per rispettare la pigrizia del pubblico e per evitare di mettersi troppo ai margini di un normale commercio cinematografico, non si ostinarono a voler costringere la sola immagine a dir tutto. Essi lasciarono alle parole, alle didascalie una certa funzione esplicativa, che talvolta completava il senso delle riprese, altre volte solo lo ripeteva ad uso degli spettatori meno abituali al cinema di ricerca. Questo genere ibrido tendeva nondimeno a eliminare a poco a poco le didascalie, ad assuefare il pubblico a farne a meno, e dava ai registi il tempo di perfezionare una lingua esclusivamente visiva, per la costituzione della quale vi erano ancora grandi difficoltà da sormontare e numerose lacune da colmare. Se questo movimento non fosse stato interrotto dall'invenzione del parlato, se gli autori di film fossero riusciti a imporre la loro volontà di esprimersi solo per immagini, il cinema indubbiamente sarebbe già diventato, assai diversamente da quel che lo conosciamo, l'autentica lingua universale; la cui necessità si fa sentire, e ogni giorno di piú, dall'epoca della triste avventura di Babele.

Una scena di *El Dorado,* di L'Herbier, offre un buon esempio della sottigliezza di espressione a cui erano già pervenuti taluni cinegrammi, nel 1921. Questa sequenza — visibile ancora oggi — mostra una danza in un « cabaret » spagnolo. Mediante uno sfocamento pro-

gressivamente avvertito, i ballerini perdono a poco a poco le loro differenziazioni personali, cessano dall'essere riconoscibili come individui distinti, per confondersi in un termine visivo comune: *il* ballerino, elemento ormai anonimo, impossibile a discernere da venti o cinquanta elementi equivalenti, il cui insieme viene a costituire un'altra generalità, un'altra astrazione: non questo, o quel fandango, ma *il* fandango, vale a dire la struttura, resa visibile, del ritmo musicale di tutti i fandango. Qui, il cinema riesce a dare, col minimo di concretizzazione e di particolarismo, una forma plastica di numeri in azione, di musica la quale, per questa iscrizione schematica di una danza sulla pellicola, si trova trasferita dal dominio dell'udito a quello della vista. Questa alta simbolizzazione dell'immagine resta uno dei piú puri esempi di cinema puro. D'altronde, per il suo valore d'insieme, *El Dorado* apre il periodo di piena maturità del muto francese.

Nella guerra di rivalità, ormai apertamente dichiarata tra l'immagine e la parola, fra tutti i tentativi fatti per estendere il registro espressivo dei segni visivi — ricerche di fotogenia estetica e trasformazione dell'ottica cinematografica in uno sguardo dotato della piú docile possibile adattabilità psicologica — la ritmata geometria della danza di *El Dorado* illustra la messa in opera di un nuovo mezzo, la simbolizzazione, per obbligare il linguaggio dello schermo a superare il carattere eminentemente concreto da cui esso è originariamente caratterizzato. Nell'esempio di *El Dorado* si tratta di un simbolismo matematico, creato in margine ad ogni significazione sentimentale, di ogni funzione drammatica. Ma si era anche rilevato che un film talvolta caricava, quasi da se stesso, certe immagini di un senso metaforico particolarmente emotivo. Un oggetto, assolutamente anonimo in se stesso, diviene allora il segno prodigiosamente complesso e preciso, il simbolo di una fede, di un amore, di una speranza, di un destino. Cosí, in *La Roue* di Abel Gance, una locomotiva abbandonata alla ruggine su un binario morto, è tutta la vita, tutta la miseria di un vecchio meccanico che la cecità ha privato del proprio lavoro. E un *flash* di una vecchia caldaia spaccata mette le lacrime agli occhi di una folla.

Cosí, nel sogno, delle rappresentazioni del tutto ordinarie ricevono a un tratto un senso simbolico particolarissimo, assai differente dal loro pratico senso comune, e che costituisce una idealizzazione sentimentale. Un astuccio di occhiali, per esempio, viene a significare nonna, madre, genitori, famiglia, casa natale, ricordi d'infanzia, ecc., perché esso schiude tutto il complesso affettivo legato alla memoria di una morte. Come l'idealizzazione del sogno, quella del film non costituisce delle autentiche astrazioni — se non in casi eccezionali — perché essa non è proprio in grado di creare dei segni veramente generali e impersonali ad uso di un'algebra universale. Essa non fa che dilatare, per mezzo di associazioni emotive, la significazione di un'imma-

gine fino a un'altra significazione anch'essa particolare e personale, ma piú vasta, e perciò piú riccamente definita e, in realtà, ancor piú profondamente affondata nel concreto.

Che i realizzatori fossero o no coscienti di questa stretta analogia tra il film e il sogno, era tuttavia naturale che uno spettacolo ipnotico come il cinema utilizzasse una simbolizzazione alla quale le immagini animate si prestano quasi spontaneamente. Voluto ben presto, questo processo fu già visibile nell'opera di alcuni americani, come Ince o Griffith, ma gli autori francesi, piú imbevuti di cultura libresca, si abbandonarono di piú alla facilità d'impiegare delle vecchie metafore e allegorie, prefabbricate dalla letteratura, a volte complicate, a volte ingenue, troppo spesso artificiali e forzate. Gance resta senza dubbio uno dei piú grandi e dei piú romantici simbolisti del cinema. E, se si riscontrano numerosi cliché desueti nella sua vastissima opera, questa contiene anche le piú originali, le piú emozionanti riuscite del genere, quando una immagine scelta particolarmente raccoglie repentinamente tutto l'effetto di armonia o di urto delle inquadrature precedenti, al punto da trasmutare tutte le sue qualità fisiche in moti dell'anima, in poesia.

E' non soltanto in virtú dello straordinario potenziale drammatico e poetico di alcune delle sue immagini, che *La Roue* deve esser consi-un'epoca creatrice. Nel 1922, nelle trenta o trentatre bobine della sua versione originale, *La Roue* diede la conferma clamorosa della maestria tecnica acquistata dal cinema francese, che annullava cosí il vantaggio conquistato, nel corso della guerra 1914-1918, dagli americani. Questo film fiume fu la somma di tutti i mezzi di espressioné propriamente cinematografici conosciuti in quell'epoca, ai quali in seguito, nel dominio dell'immagine, non si è poi molto trovato da aggiungere. Mezzi, per una parte, ricavati dalla tecnica americana, ma adattati allo spirito francese di ricerca psicologica; mezzi originali, per un'altra parte, che non è forse la minore. (A questo proposito si possono citare, fra cento altri esempi, delle carrellate che mostrano come la mobilità della macchina in teatro di posa — che taluni storici del cinema collocano nel 1924 e attribuiscono a Murnau — fu una innovazione, e assai importante, dovuta a Gance). Che vi fossero, in tal metraggio, delle manchevolezze, degli eccessi, delle scorie, ciò era inevitabile, direi necessario, e in ogni caso privo d'importanza. Ciò che importa riconoscere è che, direttamente o indirettamente, coscientemente o no, buon grado o meno, non soltanto per virtú del talento di un uomo, ma per la forza stessa delle cose, tutti i film posteriori a *La Roue* appaiono oggi come dei film debitori di *La Roue*.

Anche nel 1922, Marcel L'Herbier mostrava *Villa Destin*, un film che meritava un destino meno oscuro e che ci si deve meravigliare che sia cosí poco citato tra le grandi opere del passato. Mancò forse a quel-

le immagini di portare una corrente drammatica semplice e forte, ma esse erano di una fotografia straordinariamenterifinita e sottile, che segnava la perfezione di un altro stile, studioso soprattutto d'intelligenza e di grazia, in cui l'esteta aveva il sopravvento sul drammaturgo.

Cosí il 1922 appariva come la data in cui lo stile cinematografico francese si trovava ad essere costituito nei suoi caratteri fondamentali di espressione psicologica ed estetica. E questo risultato fu principalmente l'opera di due uomini che hanno diritto a tutto il nostro omaggio. In seguito, malgrado dei momenti di pigrizia, delle battute d'arresto, delle apparenze di regresso, questo stile si è evidentemente sviluppato e diversificato. Ma, anche diventato sonoro e parlato, mai esso ha potuto abbandonare questo tracciato della sua primitiva forma muta, che è per esso una incancellabile eredità.

Avanguardia tecnica

E' senza dubbio troppo tardi per ripudiare la parola « avanguardia », legata a tante opere rappresentanti il meglio degli sforzi attraverso i quali il cinema tende a realizzare la pienezza della sua forma. Ma bisogna riconoscere che una critica grossolana e superficiale ci ha reso questo termine pressoché insopportabile, dando ad esso un senso restrittivo, esclusivamente e meschinamente estetico, supponente la preziosità e il gongorismo.

Questo equivoco — come di prendere il porro per il naso — è tanto piú grave in quanto esso è, al giorno d'oggi, generalmente diffuso.

Può capitare che l'avanguardia sia in funzione dell'arte (arte semplice o di maniera, pura o *engagé,* larga o meschina), ma non è sempre cosí. Può anche capitare che l'avanguardia non si curi affatto dell'arte o ch'essa sia contro di essa, e, soprattutto contro il gusto, contro ogni specie di gusto, contro il buono che generalmente è cattivo e contro il cattivo che può essere migliorare. Ma, estetica o inestetica, non capita mai che un'avanguardia non sia in funzione di una tecnica nuova, di cui essa saggia il potere di espressione mediante l'immagine o il suono. Ogni avanguardia si qualifica innanzi tutto per il suo carattere di novità tecnica. L'arte non si produce che dopo, se può.

Fintantoché l'invenzione del cinema persisterà — e non se ne vede la fine — essa susciterà perpetuamente delle nuove avanguardie. Gridare, come si fa ogni cinque o dieci anni, che l'avanguardia è morta, significa solo che alla testa germogliante del mostro una certa avanguardia cede il passo ad un'altra e comincia a scendere verso gli anelli della coda. A meno che non si voglia riservare arbitrariamente l'appellativo di avanguardia a un gruppo di ricercatori, esattamente definiti dalla natura e dall'epoca delle loro ricerche: alcuni realizzatori

del muto e la loro opera fra il 1918 e il 1928. Ma questa sarebbe fantasia di storici, e assai imbarazzante, come quei nomi di « Rinascimento » o di « Tempi moderni », che sono stati applicati ad epoche troppo definite, là dove i movimenti di civiltà ch'essi designano normalmente sono indefiniti ed in continuo rinnovamento.

L'avanguardia, anch'essa, non ha fine. Piú o meno vi sono stati, vi sono e vi saranno sempre, necessariamente, alla punta di crescenza del cinema spettacolare-commerciale e pedagogico, un cinema d'invenzione e dei film di ricerca, cosí come esistono necessariamente una scienza pura e degli studiosi di ricerca, alla punta di crescenza della scienza applicata — da fisici, chimici, ingegneri — a fabbricazioni industriali. E, nel cinema come altrove, la maggior parte delle innovazioni nascono con apparenza scandalosa e inquietante, ma questa non è che la loro brillante aria di giovinezza, presto offuscata allorché esse s'iscrivono nell'uso e vi si corrodono.

Cosí, delle prospettive che valsero il licenziamento ai loro operatori, dei movimenti che diedero la nausea agli spettatori, dei montaggi che gettarono i produttori nella costernazione, sono diventati l'*a b c* di ogni stile cinematografico, perfino nelle riprese di attualità. Questa prima avanguardia creava un'arte senza neanche sapere quel che facesse, incapace di non fare quel che la tecnica inventata ed imponeva.

Poi, i primi film parlati incontrarono l'opposizione che sempre accoglie ogni novità. Con il coraggio della disperazione, i pontefici dell'estetica del muto, già bene sviluppata, pretesero di difendere la loro concezione artistica, minacciata di radicale trasformazione. Essi accusarono la parola di ricondurre il film sotto il giogo del teatro e della letteratura. La lagnanza era giusta. Tuttavia il parlato, poiché costituiva l'innovazione tecnica, rappresentava allora la vera avanguardia. Ch'essa fosse, questa volta, contro l'arte, non fece che facilitare la vittoria degl'innovatori. E bisognò attendere degli anni i primi saggi di utilizzazione del suono secondo capacità assolutamente particolari allo strumento cinematografico. Una terza avanguardia sta per nascere, che interpreterà i pensieri e i sogni dell'uomo, il canto della foresta e del mare, la crescita dell'erba, il grido della montagna partoriente. La liberazione di tale magia non dipende che da quel po' di pena che ci si vorrà dare per apportare delle minute variazioni alla tecnica della registrazione sonora.

Appena comparso sullo schermo, il colore si è immediatamente scontrato con la *routine* del bianco e nero, che ci ha creato una visione, una mentalità speciale e di animali crepuscolari. E già ci lamentiamo: col colore, bisognerà cercare degli effetti assai differenti; il cinema diventerà tutt'altra cosa! Certo. E cosí per il rilievo. Una quarta e una quinta avanguardia si annunciano, che si sforzeranno

di farci assuefare alla sposa troppo ricca. Esse vi riusciranno, perché hanno dalla loro il buon diritto, la vera ragione: quella delle tecniche nuove.

Il capolavoro e l'avanguardia

Senza dubbio, Méliès fu il primo, in ordine di tempo, dei poeti dello schermo. Primitivo, certo, ed anche infantile. Ma il merito a lui viene dall'aver compreso che il nuovo spettacolo poteva — e quindi doveva — superare la nostra visione del mondo concreto esteriore, per rappresentare, anche concretamente, un'altra realtà, piú vasta e piú sottile, invisibile ad occhio nudo. Questo significava già aver colto la ragion d'essere, il principio essenziale del capolavoro cinematografico.

Ma il suo soprannaturale, dove lo trovava Méliès? In astute disposizioni di scene, in un carnevale di travestimento, in miracoli da opera buffa e da fiera, nel *trompe-l'oeil* piú premeditato, dipinto, incollato, cucito sulla vera natura delle cose. Quest'arte del posticcio non si curava minimamente di chiedere all'apparecchio da ripresa, al cinema stesso, ciò che questo da se medesimo era in grado di rivelare del mistero di un'apparenza, della poesia di un movimento, della rarità di un incontro. L'obbiettivo non riceveva, da fotografare, che un meraviglioso tutto fabbricato, tutto artificiale, tutto falso. Se questo mistero ha trovato e trova tuttora delle utilizzazioni spettacolari, non per questo cessa dal costruire, cinematograficamente parlando, un controsenso assoluto, che ha aperto la strada a una specie di avanguardia che bisogna qualificare aberrante: quella, soprattutto, che è stata il ritratto di uno stile pittorico come l'espressionismo tedesco.

L'errore si aggravò di stoltezza in taluni film che si pretendevano surrealisti. Perché, lí ancora, non si trattava per nulla del surrealismo naturale; che giustamente la macchina da presa sembrerebbe predestinata a cogliere dappertutto sul vivo e ad inventare ad ogni istante, in maniera assai piú indiscutibilmente automatica di quel che potrà mai essere anche la scrittura meno controllata. Non si trattava che di un surrealismo di studio e di trucco, accuratamente allestito e composto: l'autentica fotografia di una imitazione, la copia di un saggio fittizio.

Uno dei primi film di Gance portò, se non la scoperta, almeno la conferma, drammaticamente e comicamente sottolineata, del fatto che l'obiettivo poteva aver lui stesso una visione personale, originale, prodigiosamente penetrante, delle cose. In *Le Professeur Tube* la fantasmagoria non appare piú come confezionata in precedenza all'esterno dell'apparecchio, ma essa ha qualcosa di proprio dello strumento registratore: è la macchina che crea, in ciò ch'essa vede attorno a sé e che da principio non sembra che assai banale, la surrealtà.

Gli obiettivi possono dunque captare, le pellicole conservare, gli schermi riprodurre, degli aspetti dell'universo non ancora visti, non ancora concepiti, non ancora compresi dall'uomo. Tutto un mondo nuovo si apre a questo stupore, questa ammirazione, questa conoscenza, questo amore, che sono acquisiti dallo sguardo. Ormai, l'arricchimento della memoria e dell'immaginazione visiva, e quindi pure della sensibilità e dell'intelligenza, appaiono come il vero lavoro, l'autentica mèta, l'oggetto di conquista, il fine, che giustificano, che necessitano l'esistenza di un'avanguardia cinematografica.

Troppo spesso si giudicano come giochi da esteti le prospettive sorprendenti, gli estremi ingrandimenti, i movimenti vertiginosi, i rallentamenti e gli acceleramenti, gli sfumati e le deformazioni che taluni realizzatori incitano senza posa l'obiettivo a raccogliere. Ma, di questa ricerca, l'arte, la bellezza non sono che un sottoprodotto quasi non voluto e assai aleatorio. Piú spesso, un'impressione come di paura o di orrore, come di attesa di uno scandalo, avverte il ricercatore che lo strumento ha scoperto una figura vergine, ha toccato un filone del fantastico reale che circola nell'immenso regno dell'invisibile. Il mostro e la meraviglia sono in tutto, sorgono da tutto: da un volto sorpreso, da un libero cammino, da un cielo in fuga, da un'acqua smossa, da un albero che è tutt'a un tratto come se non sapesse che lo si sta guardando.

Abbastanza di recente, il microfono ha fatto anch'egli conoscere la sua missione rivelatrice, ha ricevuto licenza di spiare e di cogliere le voci che nessun orecchio sa intendere; di sciogliere le mille voci il cui imprigionamento crea la profondità del silenzio; di snidare le grida e le musiche di quel che sembrava muto. In tal modo, un altro campo diviene assai piú largamente sensibile all'uomo che può esplorarlo grazie a un secondo strumento di ricerca cinematografica. Come la realtà ordinariamente visibile, la realtà fin qui udibile si viene a trovare, a sua volta, superata e aumentata. Una nuova avanguardia comincia a realizzare una nuova magía che fa mormorare i pensieri piú segreti; che libera le parole gelate nel brusío delle città e nella calma dei campi, nel respiro del mare e nella memoria delle antiche case.

Nascita di un'accademia

Quattro o cinque volte, fra le due guerre, i giornali hanno lanciato, abbandonato, ripreso un progetto di far eleggere dai propri lettori quaranta accademici del cinema; progetto che, infine, non è parso piú che una facezia. Oggi, in forma piú seria, si è costituito una specie d'istituto, chiamato Centro di Filmologia o Associazione per la Ricerca filmologica. Quest'associazione si propone di riunire in un fine

comune di lavoro, senza limitazione di numero, non soltanto degli eminenti professionisti del film, ma anche filosofi, scienziati, letterati, alti funzionari, tutti interessati — almeno in linea di principio e per ipotesi — allo sviluppo della cinematografia.

Diventato lo spettacolo piú diffuso e piú prestigioso, il cinema appare a un pubblico immenso come il vincitore del teatro. Al di là della sua funzione artistica, in vista di divenire una tecnica generale di espressione del pensiero e soprattutto del sentimento, il cinema si atteggia adesso anche come rivale del libro, della stampa. E' giusto, quindi, ed è anche necessario che il cinema cerchi di organizzarsi spiritualmente, di munirsi di una costituzione intellettuale come la possiedono le altre arti, gli altri linguaggi. In tal senso, la creazione di un Istituto del Cinema sembra un passo assolutamente opportuno, già del resto preceduto dalla fondazione della Cineteca Francese e dell'Istituto di Alti Studi Cinematografici.

Senza dubbio, questa nuova accademia lavorerà assiduamente: essa potrà intraprendere la redazione di un dizionario enciclopedico del cinema, di cui si sente il bisogno da molti anni e il cui progetto è già stato abbandonato da numerosi editori: essa potrà inoltre redigere una specie di grammatica e di retorica del film, riassumendo e fissando le regole fondamentali del discorso visivo e sonoro; incoraggerà il perfezionamento di tutti i procedimenti cinematografici, discutendone, segnalandone, ricompensandone le innovazioni interessanti; mediante delle distinzioni onorifiche darà giustamente credito a giovani talenti ancora poco conosciuti o ad antichi meriti misconosciuti, fra i realizzatori, gli scenaristi, gli operatori, gli attori, gli scenografi, ecc.; infine, e forse soprattutto, essa si dedicherà allo studio, appena delineato, dell'influenza che l'immagine animata esercita sulla vita dello spirito, dal punto di vista intellettuale e sentimentale, morale e sociale. L'*homo faber,* l'uomo artigiano è diventato, grazie al libro, l'*homo sapiens,* l'uomo saggio e ragionevole. Questi, grazie alla fotografia, grazie al film, che secondano la sua pigrizia e nutrono piú direttamente la sua fame di emozioni, diviene a sua volta come un essere di un'altra specie, l'*homo spectator,* l'uomo che non legge piú, nemmeno un giornale, nemmeno un cartello, ma al quale basta guardarli per trarne un'emozione.

E' vero che le accademie spesso non godono buona stampa: esse passano per i rifugi della *routine,* per le cittadelle del ricalco. Il fatto si è ch'esse sono in maggioranza composte di uomini della generazione declinante, che han detto tutto quel che avevano da dire, e non tengono piú che a ripetersi e a che li si ripeta. Cosí, nella maggior parte dei casi, gli accademici non si sentono per nulla disposti ad aiutare le metamorfosi alle quali assistono, e che d'altronde avvengono tranquil-

lamente senza di loro ed anche contro di loro, secondo il corso ordinario della perenne disputa fra gli antichi e i moderni.

In materia di cinema, senza dubbio, si « arriva » assai presto, e i membri del nuovo istituto della settima arte comprenderanno probabilmente un'ampia proporzione di « minori di quarant'anni », che potranno mostrarsi favorevoli alle continue trasformazioni ed estensioni del campo cinematografico, nella misura in cui ciascuno d'essi parteciperà ancora personalmente a questo movimento. Tuttavia, la originalità è sempre propria degl'individui assai piú che dei corpi costituiti, in cui degli spiriti messi in comune non possono produrre, in genere, che del senso comune. E, come le altre accademie, quella del cinema rischierà di non rappresentare e non difendere che un'opinione media fra quelle molto vecchie e quelle completamente nuove. Media di *élite,* senso comune di qualità, ma sempre media e senso comune, la cui relativa stabilità sembrerà tanto piú pesante quanto piú l'evoluzione della tecnica cinematografica si succederà con spontanea rapidità.

Al che bisogna opporre che la libertà del progresso, gl'incessanti mutamenti della lingua dello schermo non costituiscono che un vantaggio. Le forme invecchiano tanto presto in quanto si rinnovellano. Un film di cinque anni fa appare già scaduto, insipido, ridicolo, e se esso suscita ancora delle emozioni è piuttosto in senso contrario, riuscendo a volgere in derisione quel che esso aveva fatto ammirare al tempo della sua giovinezza. In questa estrema inconsistenza di un modo di espressione, come edificare la propria cultura, come registrare dei messaggi che restino comprensibili al di là della piú stretta attualità? L'eccesso di mobilità rende utile un freno. L'Istituto del Cinema potrà e dovrà assumere questo ruolo, spesso ingrato, di organismo regolatore e fissatore di un'arte multiforme, di una lingua duttile, di una tecnica indisciplinata. Occorre, al cinema, anche una « retroguardia », la cui ingloriosa missione è di nulla conquistare, ma di aggrapparsi al suo posto e, semplicemente, morirvi.

Jean Epstein
(Trad. di Guido Cincotti)

Jean Epstein — regista d'avanguardia e scrittore — è uno di quei cineasti che la critica ufficiale, o perché non ha visto i suoi film, o perché si è fatta ingannare da una delle sue ultime e meno significative creazioni, considera già morti prima che muoiano. Basando il proprio giudizio, magari, su un film commerciale come L'uomo dalla Hispano, *dimentica che lo stesso regista ha diretto* L'albergo rosso *o* Cuor fedele; *ma soprattutto, benché Jean Epstein abbia lasciato una notevole impronta nel documentario, ignora che esso sia stato un documentarista di valore; e per aver accettato le selezioni dei teorici compiute molti*

anni fà, e averle pedissequamente accettate, non lo considera « teorico »: cosí avviene che un qualsiasi scopiazzatore di testi stranieri, soltanto perché ha parlato di « specifico filmico », è ritenuto teorico, e quello che ha detto sul cinema qualcosa di assolutamente nuovo, di veramente originale, deve aspettare una nuova classificazione — che non sia ripetizione di una lezione, ma vero ripensamento, autentico apporto di contributi vergini — per entrare nella aurea schiera dei teorici.

Siccome « Bianco e Nero » non affronta con questo metro le questioni della critica cinematografica, ma cerca sempre di volgersi verso problemi nuovi, trascurando le mode, i luoghi comuni e le « parole d'ordine » del momento, si è ritenuto opportuno di rivalutare (come già fu fatto per John Grierson, e come sarà possibile, in seguito, per altri scrittori) la figura di Jean Epstein saggista e teorico, quest'uomo che, come ha detto Abel Gance, ha scomposto nei suoi scritti il cinema « come lo spettroscopio fa della luce », « sondando l'arcano delle immagini come un vero stregone ». Per ottener ciò, la nostra rivista si è già assicurata da Marie Epstein, che ha serbato per il fratello una legittima e profonda venerazione, quella che può essere considerata l'ultima opera di Epstein: un volume di saggi di cui diamo, intanto, in questo stesso numero, un breve estratto: « Avanguardia e retroguardia ». Il volume sarà corredato di una completa filmografia, di una bibliografia, e di una documentazione fotografica ricchissima, tale da poter rappresentare degnamente il piú ricco estratto « visivo » della sua opera.

Sarà, questo, il migliore omaggio che « Bianco e Nero » rivolgerà all'acuto saggista, e al non trascurabile realizzatore — significativo nella storia del cinema d'avanguardia e nella evoluzione di tutto il cinema francese: a Jean Epstein, scomparso a Parigi nel 1953 *e nato a Varsavia nel* 1897, *da padre francese.*

Arte e Esistenza

1. — Di fronte alle cose del mondo l'uomo non si pone soltanto come conoscenza ma anche come volontà. Egli è legato alle cose del mondo da un complesso di rapporti che lo definiscono e lo determinano come esistente, collocandolo cioè in una concreta situazione; l'uomo, come esistente, d'altra parte, a sua volta determina il mondo in quanto solo ciò che entra a far parte della sua coscienza, attraverso la conoscenza, esiste per lui. L'io, come soggetto del sentire, del pensare e dell'agire, tende quindi costantemente ad una piú vasta comprensione delle cose del mondo: poiché le cose del mondo esistono indipendentemente dall'Esistenza ma come puri oggetti, senza valore né significato. Da un lato quindi l'uomo si volge verso il mondo e lo determina per quanto esso entra a far parte della sua coscienza, da un altro la sua concreta situazione esistenziale, che in quanto tale è singolarità e temporalità, lo determina e lo limita come individualità.

L'Esistenza, in quanto inoggettivabile a se stessa, è ciò che si rapporta con se stessa e con la Trascendenza, è cioè « coincidenza di autorelazione e relazione all'altro » (Jaspers), « intersezione di incarnazione e partecipazione » (Marcel). Incarnazione è infatti per l'uomo concretarsi, assumere la situazione, definirsi come persona, come singolarità irripetibile; partecipazione è invece tendenza all'Essere, aspirazione al Principio; esistenza è quindi senso della Trascendenza e legame « ontologico ». E' dunque contemporaneamente presenza fisica dell'io nel mondo e presenza metafisica dell'Essere nell'io (1).

L'uomo ponendo il problema dell'Essere scopre infatti come essenziale in sé l'urgenza ontologica, ed attraverso essa afferma l'Essere in sé come partecipazione, come *mistero*. In tal modo la partecipazione, esigenza vitale dell'individuo, rende chiaro il concetto di Esistenza come autorelazione che è contemporaneamente relazione all'Essere: soltanto nella presenza dell'Essere nell'io, come scrive Marcel, lo spirito è presente a se stesso perché riconosce la leggittimità dell'esigenza a lui essenziale. Tale presenza è quindi, lungi dall'« amor fati » jaspersiano, attività e creazione, adorazione e amore, libertà e giudizio: la scoperta dell'Essere da parte dell'io è quindi anche scoperta di sè.

---

(1) GABRIEL MARCEL: *Filosofia della vita*, Ed. Bocca, Milano.

Il problema esistenziale si pone quindi essenzialmente come un problema di scelte da parte dell'esistente che gli consentano di realizzare l'esigenza ontologica dell'Esistenza stessa.

Il problema essenziale della vita dell'uomo è di conseguenza un problema peculiarmente etico e l'etica viene ad assumere un significato prevalente nella Esistenza.

Sorge a questo punto la domanda di come possa definirsi la legge incessante di trascendenza dell'Esistenza e come essa si traduca in una realtà possibile. Poichè è evidente che se l'attività spirituale dell'uomo si identifica, come manifestazione concreta ed autentica, nella scelta della situazione che sia il punto di partenza ad una Esistenza autentica che permetta il suo incontro con l'Essere, tale situazione non può avere come unica base un criterio assoluto di soggettività nella scelta, che porrebbe l'uomo in una arbitrarietà totale di fronte all'autentico fine della sua esistenza, venendo in definitiva a rendere indipendente dall'Essere, supremo principio di tutte le cose, il giudizio sull'autenticità della situazione dell'uomo per un incontro con l'Essere stesso. Sorge cioè come problema basilare, il problema del valore, della determinazione di quale situazione esistenziale possa definirsi autentica. Ammessa l'esistenza dell'Essere indefinibile per il suo stesso trascendere da ogni parte l'esistenza, l'autentica situazione esistenziale non può che dipendere da lui nel senso di identificarsi nei limiti della legge di eterna tensione dell'Esistenza verso la Trascendenza; la scelta dell'uomo, continuamente incerta e difficile e densa di rischio e di responsabilità, lo porterà ad una piena autocomprensione, cioè a realizzarsi autenticamente come esistenza, soltanto quando lo renderà veramente cosciente della propria finalità facendolo incessamente tendere verso essa senza tradimenti o deviazioni. Naturalmente l'Esistenza non potrà mai, in quanto finitudine e limitatezza, impadronirsi stabilmente della Trascendenza: occorre cioè non pensare a questo incontro Esistenza-Trascendenza come a un possesso della seconda da parte della prima. L'incontro si attua invece per l'Esistenza cioè a realizzarsi autenticamente come Esistenza, soltanto quando lo autentica sotto forma di un rapporto. L'Esistenza non può risolvere in sè la Trascendenza, ma quella parte di essa che si svela radicandosi nell'Esistenza le consente di darsi come « presenza, di svelarsi occultandosi. L'incontro non è quindi una verità totalmente posseduta e per sempre: è un rapporto la cui singolarità perenne si rinnova ad ogni istante. E' una invocazione che chiama continuamente l'Esistenza e che le propone di continuo ad ogni istante una scelta che è sinonimo di fedeltà alla presenza ontologica dell'Essere. Il rapporto Esistenza-Trascendenza è quindi sempre un farsi e mai un fatto; in esso l'io, rinunciando a centralizzarsi per se stesso, tende alla presenza originaria in una fedeltà ad essa che non è nell'osservanza precet-

tistica di una legge, ma nel riconoscimento e nella fondazione di un certo permanente ontologico. Non è cioè fedeltà ad un principio genericamente inteso e al quale l'Esistenza stessa potrebbe non aderire piú: è al contrario una lotta continua in cui l'Esistenza cerca soddisfazione all'aspirazione perennemente insoddisfatta ad un incontro con la Trascendenza, in cui essa cerca di conferire un senso piú vivo a quella « presenza » ontologica che è mistero nella stessa misura che è « presenza ».

L'Esistenza ha indubbiamente in sé una « deficienza ontologica » che si concretizza nella sua finitudine e limitazione. Una deficienza che tende ad una attività negativa, che è la dispersione fra le cose del mondo la decadenza dell'Esistenza a oggetto, che pur trova la sua giustificazione nella limitatezza dell'Esistenza stessa. La quale però può tendere anche autenticamente verso il mistero che la fonda e al di fuori del quale non vi è che il nulla: l'adorazione religiosa, la ricerca metafisica e scientifica, la creazione artistica sono, tra le altre possibili, le vie che possono condurre l'uomo all'auspicato incontro con l'Essere, meta significante della sua esistenza.

* * *

2. — L'artista si realizza pertanto autenticamente nell'atto di porsi come relazione all'Essere e autorelazione, atto che si concreta oggettivamente in forme esistenziali che chiamiamo opere d'arte. Tali opere che determinano nei confronti dell'autore l'attuarsi del rapporto con la Trascendenza, trascendono a loro volta la soggettività dell'autore stesso oggettivando il suo rapporto con l'Essere: entrano cioè a far parte della Trascendenza stessa. E poiché l'Essere, la Trascendenza, è orizzonte che include tutte le esistenze, cioè è unico, l'opera d'arte si impone come manifestazione di esso a ogni soggetto conoscente che intenda e possa attuarsi autenticamente. Questa « intenzione » e « possibilità » vanno riferite alla situazione esistenziale del soggetto conoscente; nel senso che la possibilità di intendere è condizionata da vari elementi, culturali fisici psicologici affettivi ecc., che determinano la possibilità dell'attuarsi del rapporto, e nel senso che l'intenzionalità del « potere », nel sussistere degli elementi suddetti, è la risultante di una scelta autentica del soggetto. Ciò non infirma evidentemente l'universalità della Trascendenza in cui l'opera d'arte è posta, che vive indipendentemente dalle condizioni esistenziali del soggetto conoscente; e ciò non infirma nemmeno il carattere di universalità dell'opera d'arte, la quale, come partecipe dell'Essere, è al di là delle decisioni esistenziali del soggetto stesso.

* * *

3. — La possibilità dell'incontro dell'artista con l'Essere e la possibilità sopratutto che una volta attuato tale incontro l'Essere non sfugga all'artista in quanto uomo, sta quindi essenzialmente in questo suo obbedire ad una imperiosa esigenza: l'artista deve cioè obbedire a soddisfare questa necessità ontologica che gli consente di esprimersi e fondarsi, far sí cioè che il singnificato della sua esistenza tutto si riassuma e si indentifichi in essa. Ecco quindi che l'attività dell'artista, spesso definita impropriamente come attività estetica, è sottoposta essenzialmente ad una legge etica che la condiziona: quella di una assoluta sincerità, o meglio fedeltà, alle esigenze del suo mondo interiore, quella di operare, senza concessioni o traviamenti di altri fini pratici, esclusivamente per la soddisfazione di tali esigenze il cui appagamento si risolve senza residui nell'atto creativo.

La visione del mondo dell'artista è quindi l'elemento intimamente costitutivo della creazione artistica, visione del mondo che, è ovvio, sottintende sempre un giudizio. Ed elemento essenziale di essa è quindi la sua autenticità, cioè il suo costituire termine autentico di rapporto fra l'artista e l'Essere risolvendo l'esistenza nella visione che essa identifica.

Il problema tanto dibatutto dall'interesse dell'artista nei confronti della sua opera è riassunto pertanto nell'impegno esistenziale che è la decisione di una scelta tra due possibilità originarie di attuarsi o no. La situazione in cui l'artista vive come esistenza gli offre occasioni continue per fondarsi come persona e la sua scelta autentica è coincidente con la scelta di quell'occasione, per lui in quel momento unica, che gli consente di attuarsi (la cosidetta ispirazione).

* * *

4. — L'analisi della fase espressiva dell'opera d'arte ha sempre costituito uno dei piú dibattuti problemi nel campo dell'estetica. Gli equivoci ad essa inerenti hanno sempre fatto riferimento al concetto di arte come attività esclusivamente spirituale che ha la sua base nell'immagine interiore dell'oggetto da estrinsecare, nel disegno della mente, equivalenti già nell'estetica rinascementale dell'intuizione pura crociana che ha dominato per molti anni nel campo dell'estetica mondiale e segnatamente italiana. Contro tale teorica che vede nella estrinsecazione sensibile dell'opera d'arte un atto accessorio od addirittura inutile, sono venute formulandosi istanze diverse molte delle quali, pur volendo con sincerità di intenti avversare l'intuizione-espressione crociana, hanno commesso il fondamentale errore, a nostro avviso, di accettare il termine basilare dell'arte come idealità. Accettato tale prin-

cipio è ovvio che ammettere la possibile distinzione dell'intuizione dall'espressione, opponendo ad una tecnica interna fantastica una tecnica esterna espressiva, da distinguersi dalla intuizione-espressione crociana (tecnica interna per Croce), significava svuotare di ogni contenuto la fase espressiva stessa e creare un inutile e pericoloso doppione.

E' noto come il caposaldo della teoria crociana consista nel carattere di idealità dell'intuizione-espressione, cioè nell'idealità di una percezione individuale che « ha tutti i caratteri della percezione salvo la realtà ». Il primo errore fondamentale nasce proprio da questa individualità dell'intuizione la quale per essere una conoscenza ideale è una conoscenza generica, confusa e imprecisa che si chiarisce, cioè si individualizza, soltanto trasformandosi in percezione. Ed è proprio il carattere percettivo della rappresentazione, carattere fondamentale dell'operare dell'artista, che è essenzialmente un fare e un agire, che è stato in genere trascurato mentre è elemento veramente basilare per l'individuazione del procedere di quel complesso di scelte che caratterizzano l'individualità esistenziale dell'atto artistico.

Prima però di affrontare tale argomento conviene intendersi sulla portata e sul significato del termine creazione artistica. E' ovvio che nei confronti dell'opera d'arte e quindi dell'attività artistica esso deve essere inteso in senso meramente relativo, nel senso che la creazione dal nulla è attribuzione divina propria ed esclusiva, ed è negata all'uomo come esistente. Occorre pertanto accettare il concetto di creazione come « selezione e organizzazione » delle cose del mondo secondo le intenzioni dell'artista, che realizza attraverso esse una immagine tangibile della visione del proprio mondo interiore.

Rifiutata ogni importanza alla fase espressiva, cioè semantica dell'arte, per farla risiedere tutta nell'idealità asematica di una intuizione-figurazione necessariamente imprecisa e generica, di un'immaginazione intuitiva tutta mentale, l'arte non può che ridursi ad un contenuto inteso soggettivamente nei suoi valori eminentemente psicologici. Ed è invece evidente che non è possibile scindere la fase immaginativa, impropriamente definita creativa, da quella piú propriamente espressiva della estrinsecazione comunicativa, del segno, della scrittura.

Nella quale l'espressione è anzitutto funzionalità, è cioè aderenza del mezzo scelto alla esigenza interiore dell'artista di estrinsecare in forme esistenziali una sua visione del mondo, è cioè inscindibile da un contenuto spirituale, in quanto è il contenuto stesso fatto « presenza » nel mondo, trasferito dal mondo dell'« avere », quello dell'individualità soggettiva, al mondo dell'« essere », quello ove l'artista si pone in rapporto con la finalità originaria. L'operare artistico è infatti un modo concreto dell'Esistenza, un realizzare per l'Esistenza la sua possibilità originaria di incontro con l'Essere, e il valore dell'atto

artistico, come normatività trascendentale, risiede essenzialmente nella sua determinazione concreta, finita, nella sua estrinsecazione materiale intesa come necessità espressiva. L'espressione è fondamentale nell'atto artistico ed ha un carattere di normatività necessaria e di necessità normativa: nel senso che l'artista non soltanto non può esimersi dall'estrinsecare esteriormente nell'atto artistico, ma anche nel senso che l'impegno di fondare la propria presenza è costitutivo dell'atto artistico. Un'opera d'arte, cioè il risultato dell'operare dell'autore, è un oggetto del mondo: e in essa coincidono quei due aspetti che sono costitutivi della personalità dell'autore. Nel senso che il suo aspetto tecnico o materiale appartiene, prima ancora che all'arte, alla naturalità delle cose del mondo, e ciò che la investe di valore artistico è proprio la presenza in essa dell'impegno autentico dell'autore che si attua in una perfetta sintesi espressiva, del suo essere cioè parte della Trascendenza come espressione del suo mondo.

Il fondamento dell'opera d'arte è la sua espressione in quanto natura, cioè in quanto sensibilità, percezione, concretezza e non in quanto intuizioni approssimative e generiche dell'autore che si pongono come idealità al di fuori dell'arte. Naturalmente, proprio in quanto arte, cioè in quanto Trascendenza, l'opera non è piú soltanto natura, è espressione cioè di una idealità che è il risultato del risolversi di un impegno tensione ricerca nell'attuarsi di un rapporto; eppure è nel suo essere, nonostante tutto, natura che si identifica il suo coincidere con una tecnica che ha, come si è detto, le ragioni della sua esistenza in una doverosità etica dell'impegno esistenziale e in una necessità inerente alla immediatezza e « visualità » propria dell'arte.

Con ciò non si vuole ovviamente affermare che l'artista nell'urgenza di fondarsi autenticamente in senso esistenziale; deciso, per aderire al suo impegno, ad operare attivamente in senso creativo, si ponga a tale attività senza nulla dentro di sè. Si è visto come l'autore sia, ancor prima che artista, Esistenza; nel senso che l'atto creativo ha valore etico, di fedeltà ad un impegno e di coerenza con la visione del mondo, che va molto al di là del valore storico-critico che ad esso potrà attribuire il soggetto conoscente. E poichè ogni visione del mondo è anche un giudizio, questo giudizio nel farsi rappresentazione dà luogo all'espressione artistica; senza rappresentazione il giudizio non potrà che avere un valore teoretico o culturale o etico al di fuori dell'arte, senza giudizio la rappresentazione non potrà che essere esercitazione tecnica che, in quanto priva della spiritualità dell'Esistenza, è destinata a confondersi con le cose del mondo cui partecipa come natura, ad essere cioè banalità. L'aspirazione, l'impulso ad esprimere tale visione del mondo è appunto il fondamento di ciò che si suole chiamare intuizione artistica: impulso di azione quindi che, in quanto tale, è ancora anonimo e indifferenziato ed è condizionato da una dovero-

sità soltanto generica; quella di trasformarsi in forma esistenziale. Ed è proprio in questa fase che la doverosità dell'atto creativo diviene specifica individuandosi nell'impegno di questa o di quest'altra esistenza, impegno unico e irripetibile, che necessariamente rimanda ad una rappresentazione altrettanto individuata e concreta. L'intuizione dell'artista può quindi concepirsi come il « momento » della Esistenza che dal vuoto fantasticare su elementi culturali, psicologici, mnemonici, ecc. diviene doverosità di impegno e assunzione di una fedeltà che si prolungherà in azioni, in espressioni concrete. E proprio per tale ragione l'intuizione è ancora al di qua della realtà dell'arte, ne traduce soltanto l'impulso, il desiderio, al massimo, un generico intendimento espressivo: poichè soltanto nella fase espressiva la tensione permanente dell'esistenza tende a uscire dall'idealità impotente e a trascendere la propria finitezza. L'autore si distacca cioè dall'opera nell'atto della sua estrinsecazione materiale ed è in questo distacco che ne coglie la comunicazione per renderla sempre piú completa ed esauriente. Questo trapasso da un mondo interiore ad un mondo fisico attraverso l'indissolubile unità dell'Esistenza non implica affatto un salto ed è reso possibile, contrariamente a quanto han ritenuto per lungo tempo diverse teorie estetiche, proprio dall'unità dell'Esistenza posta come incarnazione di un principio ontologico: se cioè l'Esistenza è indissolubilità di carne (mondo) e anima (partecipazione originaria dell'Essere) anche gli atti di essa saranno attività agenti nel mondo ed espressione della possibilità trascendentale. L'unicità dell'esistenza non pone una barrieda tra attività teoretica e pratica, ma fa della seconda un tutto indissolubile con la prima: e come ogni atto esistenziale dell'uomo ha, in rapporto alla sua etica, una doverosità normativa che non è che il riflesso di essa, altrettanto ogni opera d'arte non è che la soddisfazione di un impegno assunto in termini esistenziali: per tale motivo essa ha contemporaneamente idealità pratica e realtà teoretica.

L'opera d'arte è sempre un'azione e una cosa: il suo aspetto di azione è lo stile dell'autore, il suo espetto di cosa è la tecnica; il ponte di passaggio tra la tecnica e lo stile è il linguaggio. L'autore prende infatti coscienza dell'opera nell'atto di estrinsecarla, anziché averne conoscenza in forma intuitiva e poi estrinsecarla: la tesi crociana, come ha osservato molto acutamente il Morpurgo-Tagliabue, va esattamente capovolta (2).

* * *

5. — Si è detto come l'aspetto dell'arte come azione, cioè il modo concreto in cui si realizza l'impegno dell'autore, si identifica con il suo stile. Nel senso che le percezioni naturali dell'esistenza sono in-

---

(2) Guido Morpurgo Tagliabue: *Il concetto dello stile,* Ed. Bocca, Milano.

finite ed inesauribili, mentre quelle che originano dal fatto artistico, cioè idonee ad esprimere compiutamente la visione del mondo dell'autore, sono il risultato di un processo di selezione e di sintesi in cui si identificano le scelte dell'autore, sono il risultato cioè di un criterio stilistico. Il quale non identifica affatto, come è stato talvolta sostenuto, un distacco emotivo dell'autore dalla propria opera, e ciò in quanto nell'attività creativa l'autore è impegnato senza residui in tutta la propria individualità, ma piuttosto un superamento dei significati affettivi psicologici mnemonici culturali del complesso cioè di elementi inerenti alla situazione esistenziale dell'autore da cui egli ha tratto motivo di ispirazione, o meglio occasione di scelte, per realizzare la propria opera. Il criterio stilistico, cioè il criterio, necessariamente unitario, con cui l'autore procede nelle sue scelte è l'elemento basilare del suo modo di esprimersi, cioè l'espressione della individualità del suo mondo e quindi, di riflesso, della individualità dell'opera. Lo stile dell'autore è perciò il processo di mediazione dalla percezione genericamente individuata alla rappresentazione artistica, con quanto di necessaria coerenza e individuale necessità il termine sottintende; è il mezzo di passaggio dall'immaginare ideale al comunicare pratico, dal mondo dello spirito a quello della realtà.

Nello stile confluiscono quindi elementi che potremmo impropriamente definire ideali ed elementi che, altrettando impropriamente, potremmo definire espressivi, e naturalmente i primi si risolvono senza residui nei secondi tendendo anzi ad organizzarsi in particolari strutture che ricorrono costantemente nella espressione dell'autore, cioè nell'estrinsecarsi degli elementi del suo mondo in forma esistenziale. Naturalmente l'autore, come ogni esistenza, usa per esprimersi un certo linguaggio il quale è costituito da quell'insieme di mezzi idonei per comunicare la propria visione del mondo e poichè ogni esistenza è, in quanto tale, coincidenza di autorelazione e relazione all'Essere, e in quanto coesistenza relazione agli altri è evidente la funzione essenziale del linguaggio quale mezzo per comunicare ad altri l'attuarsi autentico dell'esistenza dell'autore.

L'arte quindi, come soluzione sia pure impermanente della tensione dell'esistenza e come trascendenza dei suoi limiti, è unica mentre gli stili sono tanti quanti sono gli autori in quanto relativi al particolare modo di esprimersi di ciascuno: e quando si parla di movimenti o di correnti o di tendenze stilistiche si suol dare riferimento, in senso critico-storico, a gruppi di opere o di autori che presentano singolari analogie in taluni elementi ideali o in taluni modi espressivi: ne è da stupire che simili analogie possono riscontrarsi poiché ogni esistenza è calata inevitabilmente nella storia di un'epoca e di essa risenta influssi ed istanze culturali ideologiche sociali etiche che neces-

sariamente non le sono peculiari, in quanto si connettono alla situazione di piú esistenze le quali nel loro coesistere si influenzano reciprocamente anche per ciò che riguarda i modi espressivi.

* * *

6. Lo stile, si è detto, è il criterio di scelta e di organizzazione degli elementi del proprio mondo da parte dell'artista per esprimersi: il linguaggio ne è quindi in un certo senso uno degli elementi costitutivi. E per quanto possa giustamente affermarsi, per coerenza, che proprio in quanto costitutivo di uno stile, anche il linguaggio è diverso per ogni autore, come intrinseco alla sua espressione, pure il linguaggio, inteso come strumento, può concepirsi anche al di fuori della individualità creativa. Ciò in quanto non esiste linguaggio al di fuori di una formulazione concreta la quale ha certe sue forme strutturali e certe regolamentazioni lessicali.

L'artista potrà concorrere egli stesso alla evoluzione storica del linguaggio attraverso l'invenzione di nuovi mezzi tecnici o attraverso una nuova organizzazione di quelli già esistenti, ma il suo operare in questo senso non sarà un'attività artistica bensí un'attività al di fuori di essa anche se spesso con essa coincidente nell'atto creativo. Poiché l'elemento peculiare dell'espressione artistica è lo stile dell'autore quale criterio normativo di scelta dei termini espressivi, mentre il linguaggio si configura in termini tradizionali e comunicativi che nulla hanno a che fare con il processo creativo.

Il linguaggio opera quindi non dopo ma durante la creazione artistica, esso non costituisce né un sinonimo dell'intuizione-espressione, né una traduzione dell'intuizione originaria già perfetta in sè: attraverso il linguaggio si determina piuttosto una rielaborazione completa dell'intuizione che soltanto nell'estrinsecazione tecnica si precisa secondo determinati criteri stilistici. Alla luce di tali criteri, l'autore effettua proprio in sede di linguaggio la sua opera selettiva, accettando taluni termini e rifiutandone altri, modificandoli, precisandoli, dando vita insomma all'espressione del suo sentimento inteso come visione del mondo. E ciò che l'artista sottopone ad incessante processo di trasformazione non è quindi l'espressione del proprio sentimento ma il sentimento stesso. Lo stile è quindi lo strumento di passaggio dal sentimento generico al sentimento artistico, il sistema regolativo, il metodo strumentale, con cui lo stato iniziale di un'emozione spirituale, gradatamente si precisa e si concreta in una espressione per la quale, in vista della quale, l'emozione stessa era nata. Lo stile non è quindi qualcosa di estrnaeo ad una maniera o atteggiamento fantastico e che quella maniera o atteggiamento si aggiunge dallo esterno per determinare il valore e il significato, lo stile è quella maniera o quell'atteggiamento stesso

trasformato da elementi sentimentali in elementi espressivi. Lo stile è quindi sinonimo di coerenza espressiva, di fedeltà alle istanze del proprio mondo interiore, nell'atto di esprimere, e il suo concretarsi in un linguaggio di cui in sostanza riassume e riesprime il valore, il suo valersi di una tecnica che può divenire essa stessa stimolo all'impulso creativo dell'autore, sottolinea la enorme importanza che nel processo artistico ha la concreta estrinsecazione dell'opera come inevitabile conseguenza dell'esigenza di rappresentazione e quindi di comunicazione dell'autore. L'impegno dell'Esistenza nel suo attuarsi autenticamente non può che tradursi in un'azione che è appunto quella in cui l'atto artistico di concreta.

Il risolversi dell'impegno ad attuarsi dell'esistenza nell'attuarsi stesso, è ciò che ci ha appunto indotti a considerare elemento essenziale dell'opera d'arte, e quindi dell'atto artistico, lo stile: cioè i criteri formativi dell'opera considerati, come si è detto, come strumento di scelta. Ed è proprio per tale motivo che consideriamo lo stile l'elemento essenziale dell'opera d'arte e non la originaria intuizione dell'autore, lo stile e non il linguaggio di cui l'autore si è servito, lo stile e non le tecniche che ha usato.

* * *

7. — Tale considerazione permette anche di far decadere ogni importanza alla tanto dibatutta questione degli specifici intesi nella loro consistenza lessicale. Il sottolineare l'importanza della estrinsecazione oggettiva dell'opera non vuole dire infatti accettare la validità di una sorta di prontuario dei mezzi del linguaggio che si identificherebbe in definitiva con una limitazione della libertà creativa dell'artista. E' fin troppo evidente infatti che nell'atto artistico l'autore si pone come assoluta libertà: di organizzare al di fuori di ogni limite e convezione i mezzi del mondo per fare di essi strumenti di espressione. Il fatto che nella maggior parte dei casi l'autore si serva di linguaggi acquisiti storicamente o che accetti certe strutture linguistiche convezionali, non infirma tale sostanziale libertà e non ne condiziona l'espressione: altrettanto dicasi per la tecnica che del linguaggio rappresenta la struttura fisica o piú direttamente strumentale; ed è proprio per tale motivo che spesso, come si è detto, è coincidente, nel processo di scelte in cui si concreta lo stile dell'autore, l'impiego di un nuovo linguaggio che vive di una nuova tecnica. La quale a sua volta può costituire stimolo, entrando a far parte della situazione esistenziale di altri autori, ai loro criteri stilistici, cioè al loro modo di esprimersi.

ROBERT HAKIM
présente

SIMONE SIGNORET
RAF VALLONE

dans un film de

MARCEL CARNÉ

THERESE RAQUIN

inspiré du roman d'Emile Zola

Adaptation Cinématographique de

MARCEL CARNÉ et CHARLES SPAAK

avec JACQUES DUBY
et ROLAND LESAFFRE
et SYLVIE

Distribué par
Lux

PARIS FILM PRODUCTION
91 CHAMPS-ELYSÉES

JOSEPH BERCHOLZ
présente
DANIELLE DARRIEUX
HENRI VILBERT
dans
LE BON DIEU SANS CONFESSION
d'après le célèbre romans
de
PAUL VIALAR
"Monsieur Dupont est mort„
UN FILM DE
CLAUDE AUTANT-LARA
Dialogue de
GHISLAINE AUBOIN
Interprètes:
CLAUDE LAYDU
IVAN DESNY
GREGOIRE ASLAN
MYNO BURNEY
ISABELLE PIA
JEAN DUNOT
et
JULIEN CARETTE
PRODUCTION
LES FILMS GIBE

I FIL

DELLA STAGIONE CINEMATOGRAFICA 1953-54 INI

Gli amanti di Toledo

Alida Valli - Pedro Armendariz - Francoise Arnoul - Gerard Landry.
Regia di *Henri Decoin*
Prod.: LUX FILM - FILMS EGE' - ATHENA FILM.
Distribuzione: LUX FILM.

Vortice

Gevacolor

Silvana Pampanini - Massimo Girotti - Gianni Santuccio - Irene Papas.
Regia di *Raffaello Matarazzo*
Prod.: LUX FILM - PAR FILM.

Teodora imperatrice di Bisanzio

Eastmancolor

Gianna Maria Canale - Georges Marchal - Renato Baldini - R. Pigaut - M. Guisol - Irene Papas - Olga Solbelli - Nerio Bernardi - Alessandro Fersen - Loris Gizzi.
Regia di *Riccardo Freda*
UN FILM LUX

La signora dalle camelie

Gevacolor

Micheline Presle - Gino Cervi - Roland Alexandre - Alba Arnova.
Regia di *Raymond Bernard*
Una coproduzione Franco-Italiana C.C.F.C. - ROYALTY FILMS - LUX FILM
Distribuzione: LUX FILM.

Dov'è la libertà

TOTO' - Vera Molnar - Nyta Dover - Leopoldo Trieste - Giacomo Rondinella e Franca Faldini.
Regia di *Roberto Rossellini*
Prod.: PONTI - DE LAURENTIIS
Distribuzione: LUX FILM.

Ulisse

Technicolor

Silvana Mangano - Kirk Douglas - Anthony Quinn - Rossana Podestà.
Regia di *Mario Camerini*
Un *FILM LUX* realizzato da *Dino De Laurentiis* e *Carlo Ponti.*

M LUX

ANO IL LORO VIAGGIO TRIONFALE NEL MONDO

Un turco napoletano

Ferraniacolor

Distribuzione: LUX FILM.

TOTO' - Isa Barzizza - Carlo Campanini - Franca Faldini.

Regia di *Mario Mattoli*

UN FILM LUX

Organizzatrice della produzione: ROSA FILM.

Distribuzione: LUX FILM.

Tempi nostri

Vittorio De Sica - Elisa Cegani - Alba Arnova - Andrea Checchi - Lea Padovani - Marcello Mastroianni - Danielle Delorme - Yves Montand - François Perier - Dany Robin - Michel Simon - Sylvie.

Regia di *Alessandro Blasetti*

Una coproduzione Italo-Francese

CINES - LUX ROMA - LUX PARIGI

Distribuzione: LUX FILM.

Carosello Napoletano

Eastmancolor

Antonio - Alberto Bonucci - Vittorio Caprioli - Yvette Chauviré - Maria Pia Casilio - Maria Fiore - Nadia Gray - Folco Lulli - Leonide Massine - Clelia Matania - Giacomo Rondinella - Paolo Stoppa.

Gran balletto del Marchese de Cuevas
Balletto africano di Keyta Fodeba

Coreografie di Leonide Massine

Regia di *Ettore Giannini*

Le canzoni napoletane sono cantate da Beniamino Gigli - Carlo Tagliabue - Giacomo Rondinella ed altri.

UN FILM LUX

Teresa Raquin

Raf Vallone - Simone Signoret - Sylvie - Roland Lesaffre - Nerio Bernardi - Maria Pia Casilio - Jacques Duby.

Regia di *Marcel Carné*

Una coproduzione Franco-Italiana

PARIS FILM PRODUCTION - LUX FILM

Distribuzione: LUX FILM.

La DEAR FILM presenta il pri

Da un successo, un successo!

IL RITORNO DI DON CAMILLO

libera versione da alcuni racconti di Guareschi

Regia JULIEN DUVIVIER

con Fernandel, Gino Cervi, Leda Gloria, Paolo Stoppa

Prod Rizzoli Film-Francinex realizzato da Giuseppe Amato

La vita, le opere, le passioni dell'immo tale cantore di «TOSCA», «BOHEME «BUTTERFLY»

PUCCINI

Technicolor

Regia CARMINE GALLONE

con Gabriele Ferzetti, Marta Toren, Nad Gray, Myriam Bru e Paolo Stoppa

Prod Rizzoli Film realizzato da Luigi Rovere

Un avvincente dramma d'amore

TI HO SEMPRE AMATA...

Regia MARIO COSTA

con Amedeo Nazzari e Myriam Bru

Prod Rizzoli Film · Royal Film

Il vero volto di Lucrezia Borgia nella fastosa cornice dell'epoca.

LUCREZIA BORGIA

Technicolor

Regia CRISTIAN-JAQUE

con Martine Carol, Pedro Armendariz, Massimo Serato, Arnoldo Foà

Prod. Rizzoli Film - Films Ariane

Il film del secolo!

MOULIN ROUGE

Technicolor · dal romanzo di Pierre La Mur

Regia JOHN HUSTON

con José Ferrer, Colette Marchand, Zsa Zs Gabor, Suzanne Flon

Prod Romulus Ltd. Esclusività Haggiag

I gangsters più spericolati d'America.

IL QUARTO UOMO

Regia PHIL KARLSON

con John Payne, Coleen Gray, Preston Foster, Dona Drake

Prodotto da Edward Small per la United Artists

Un colpo di fucile all'alba che decide del destino di due amanti...

SERVIZIO SEGRETO

Regia ROBERT PARRISH

con Joel McCrea, Evelyn Keyes, Herbert Lom

Prodotto da Raymond Stross per la United Artists

L'atmosfera esotica resa incandescen dal fascino di YVONNE DE CARLO.

FORTE ALGERI

Regia LESLEY SALANDER

con Yvonne de Carlo, Carlos Thompson

Prodotto da Joseph Ermolieff per la United Artists

Il più recente grande successo di Gary Cooper.

SAMOA

Technicolor

Regia MARK ROBSON

con Gary Cooper, Roberta Haynes, Barry Jones

Prodotto da Theron Warth per la United Artists

Il primo sensazionale lungometraggio a rilievo e a colori naturali.

BWANA DEVIL

a 3 dimensioni a colori naturali

Regia ARCH OBOLER

con Robert Stack, Barbara Britton, Nige Bruce

Prodotto da Arch Oboler per la United Artists

listino della stagione 1953 - 1954

Una sensazionale avventura nel clima del famoso « TERZO UOMO ».

LA MANO DELLO STRANIERO

da un racconto originale di Graham Greene

Regia MARIO SOLDATI

con Alida Valli, Trevor Howard, Richard Basehart, Richard O' Sullivan

Prod. Rizzoli Film - Milo Film

Una satira piccante degli eleganti saloti parigini « fin-de-siècle ».

I GIOIELLI DI MADAME DE...

dal romanzo di Louise de Vilmorin

Regia MAX OPHULS

con Danielle Darrieux, Vittorio de Sica, Charles Boyer

Prod. Rizzoli Film - Franco London Film

Una storia d'amore e una trama di spie nella Francia del Sud.

IL GUANTO VERDE

Regia RUDOLPH MATÉ

con Glenn Ford, Geraldine Brooks, Juliette Greco

Prodotto da Georges Maurer per la United Artists

Un film destinato a rinnovare il successo dei celebri « Vendicatori »

IL RITORNO DEI VENDICATORI

Regia RAY NAZARRO

con Richard Greene, Paula Raymond, Raymond Burr, Dona Drake

Prodotto da Edward Small per la United Artists

Avventure meravigliose di mare!

I PIRATI DEI SETTE MARI

Technicolor

Regia SIDNEY SALKOW

con John Payne, Donna Reed, Gerald Mohr, Lon Chaney

Prodotto da Sidney Salkow per la United Artists

La vita, la gloria e le passioni di una famosa cantante.

MELBA

Technicolor

Regia LEWIS MILESTONE

con Patrice Munsel, Robert Morley, John McCallum, John Justin

Prodotto da S. P. Eagle per la United Artists

Un eccezionale successo comico di Broadway trasportato sullo schermo!

LA VERGINE SOTTO IL TETTO

Regia OTTO PREMINGER

con Maggie McNamara, William Holden, David Niven, Dawn Addams

Prodotto da Otto Preminger per la United Artists

La vita dei pionieri di tutta un'era.

WELLS FARGO EXPRESS

Technicolor

Regia RAY NAZARRO

con George Montgomery, Helen Westcott, Tab Hunter

Prodotto da Edward Small per la United Artists

Da un celebre romanzo, un grande film d'amore.

ATTO D'AMORE

dal romanzo "La ragazza di Via Flaminia" di Alfred Hayes

Regia ANATOLE LITVAK

con Kirk Douglas, Dany Robin, Serge Reggiani, Barbara Laage

Prodotto da Anatole Litvak per la United Artists

FALCO FILM

UNA PRODUZIONE

REALIZZATA NEGLI STABILIMENTI DEL C. S. C.

SIERRA MORENA

(TITOLO PROVVISORIO)

UN FILM DI

LADISLAO VAJDA

CON

ROSSANO BRAZZI
FOSCO GIACHETTI
EMMA PENELLA
JOSÈ NIETO
Alessandro Fersen - Aldo Silvani - Arturo Bragaglia
Francisco Arenzana

ORGANIZZAZIONE GENERALE
JOSÈ FERRER

DIRETTORE DI PRODUZIONE: ANTONIO MORELLI

FOTOGRAFIA DI OTELLO MARTELLI

PRODUTTRICE ASSOCIATA CHAMARTIN *DI MADRID*

I Cortometraggi INCOM alla Mostra di Venezia

Percorso netto *(a colori)*

Regia di Raimondo MUSU

Domenica a Capri *(a colori)*
tridimensionale

Regia di Stefano CANZIO

Come nasce la seta *(a colori)*

Regia di Lando COLOMBO

Vacanza nell'arcobaleno *(a colori)*

Regia di Ubaldo MAGNAGHI

Con Piccard negli abissi del mare

Regia di Remigio DEL GROSSO

* * *

8. — La costante unicità dell'atto creativo conferma come anche ciò che abitualmente, e con quanta imprecisione!, vengono identificati come i contenuti sentimentali di un'opera, hanno in verità ben scarso valore e significato poichè ogni opera d'arte non esprime che un sentimento, quello dell'autore. La gelosia, l'indecisione, l'amore non sono che contenuti vagamente generici senza nessun valore artistico fino a quando non divengono di Marcello, di Amleto, di Francesca, cioè di Proust di Shakespeare di Dante: nell'atto artistico il sentimento dell'autore, cioè la sua visione del mondo, filtra attraverso di sé i « sentimenti particolari » nella loro accezione consuetudinaria: e tali sentimenti, cioè le emozioni pratiche, sono la materia dell'atto artistico e non il contenuto, se per contenuto si voglia identificare il mondo delautore che, per essere inscindibile dalla forma in cui è espresso, finirebbe con l'essere l'opera d'arte stessa. Questo modo di intendere i sentimenti pratici componendoli in un'unità superiore è funzione dello stile dell'artista, che li esamina in una riflessione emotiva che li rende aderenti al suo mondo.

Potremmo quindi parlare di un « aspetto emozionale » dello stile di un autore: consistente cioè nel modo di intendere e di reagire e di comporre e di variare taluni sentimenti pratici. Aspetto che ovviamente è scindibile soltanto astrattamente dall'altro eminentemente « formale » dello stile: poichè il sentimento dell'autore, cioè il suo mondo, entra nell'arte quando si esprime, quando da emozione soggettiva si fa comunicazione, quando cioè da aspirazione ad esprimere si fa risultato concreto di uno stile.

* * *

9. — La coincidenza dello stile con l'impegno morale dell'autore è il motivo che, in armonia con quanto abbiamo già detto, rende l'espressione artistica anche espressione necessaria di un mondo morale non generico ma individuato e concreto. Chiarisce cioè come la sua sincerità sia elemento indispensabile: poichè determina la individuazione di un sentimento generico (odio, gelosia, amore, ecc.) alla luce della coscienza dell'autore, che precisando gli aspetti e i significati di quel sentimento generico, lo rende artistico. E' quindi proprio lo stile a costituire termine di mediazione dal sentimento comunemente inteso al sentimento ratistico: ciò non significa, è ovvio, istituire una classificazione di contenuti ma precisare che un sentimento si fa artistico soltanto passando attraverso un certo schema ideativo e attraverso certe strutture riflessive. Questo transitare da un sentimento riflesso ad una espressione pratica è in funzione di un criterio stilistico, il

quale è anche il mezzo del transitare dall'espressione pratica, in cui si concreta l'attività artistica, al sentimento dello spettatore. Non quindi un identificarsi impossibile di due situazioni e di due atteggiamenti esistenziali della'utore e dello spettatore, ma la possibilità di un concreto rapporto tra di esse attraverso lo stile.

La consapevolezza del criterio di scelta da parte dell'autore, non significa che degli autentici valori di un'opera egli sia cosciente in senso critico, inteso come concreta e oggettiva possibilità di valutazione dell'opera nel suo significato artistico: e ciò in quanto l'opera creata si pone dinanzi al suo autore non come problema, così come accade per il conoscente, ma come mistero. Nel senso che l'autore, in quanto vi è implicato, è nella impossibilità di porsi al di fuori dell'opera per esaminarla come problema; e quand'anche tenti di farlo l'atteggiamento esprime una posizione teorica, una sorta di « finzione » in cui l'esistenza non può trovare un equilibrio poichè la creazione si pone, come detto, di fronte all'autore come « un problema che invade i propri dati », cioè come un mistero di cui è vietata all'Esistenza una considerazione critica. Di fronte alla propria opera l'unico atteggiamento autentico dell'autore è quindi la sua fedeltà ad essa, la sua adesione totale in senso spirituale ai significati che essa esprime, il suo credere con tutto l'impegno alla necessità della propria espressione. L'implicazione, non si pone invece per il conoscente che può porsi in condizioni di oggettività in confronto dell'opera: oggettività che non è evidentemente sinonimo di indifferenza poichè nel giudizio egli è impegnato in senso esistenziale, mentre non è impegnato nell'opera: cioè la possibilità della risoluzione del problema del valore è posta proprio dalla diversità di impegno dell'autore e del conoscente.

* * *

10. — Definito il campo dell'arte nel suo manifestarsi attraverso forme esistenziali, appare chiaro come al termine stesso di arte si sia attribuito un concetto di valore nel senso che esso identifica quella condizione di trascendentalità in cui si pone l'autore quando l'autenticità del suo impegno creativo si attui in quell'equilibrio stilistico in cui l'impegno stesso si risolve. A chi obbietti che in tale modo l'arte viene ad essere posta su un piano di pura razionalità può osservarsi che una intrinseca razionalità, propria dell'Esistenza, è evidente ineliminabile dall'uomo; è da notare però che essendo l'arte espressione individuale del mondo di un autore, elemento costitutivo di essa è il sentimento dell'autore stesso, sentimento che vieta alla pura razionalità di risolvere l'attività artistica su un piano astratto e simbolico, così come la ragione vieta al sentimento di affermarsi in modo incontrollato puramente emotivo. Il concetto di arte, e non potrebbe essere diversa-

mente avendola identificata con l'espressione di una raggiunta trascendentalità, riporta quindi necessariamente al concetto di valore: esso è cioè un attributo, che qualifica positivamente taluni prodotti dell'attività dell'uomo che assolvono un fine della sua esistenza.

Ma accanto al concetto di arte quale è stato da noi formulato ne esiste, e insopprimibile, un altro concretato attraverso la tradizione, che attribuisce all'arte un significato infinitamente piú vasto; in cui cioè sonno accolte tutte le opere il cui linguaggio espressivo rimanda ad un carattere di immediatezza, espresse cioè in quei linguaggi in cui hanno trovato forma le autentiche opere di arte. In tal modo l'arte viene ad assumere un aspetto eminentemente storico e tradizionale, estremamente vasto ed anche estremamente incerto, poichè la incertezza della possibilità di una precisa determinazione dei linguaggi, coinvolge la impossibilità di una precisa definizione dell'arte stessa.

D'altra parte è ovvio che anche le opere non d'arte, e che il linguaggio tradizionale classifica genericamente d'arte distinguendone poi successivamente la validità, istituiscono con l'autore e col soggetto conoscente una doppia serie di rapporti il cui interesse è indubbio. L'impegno dell'autore può avere alle basi interessi di ordine morale, sociale, politico, tecnico che pur non assolvendo valori artistici, risolvono problemi di particolare importanza. E lo studio delle istanze dell'autore e del modo come esse sono concretate nelle opere coinvolge motivi di straordinario interesse ai fini di stabilire i rapporti tra l'autore ed altri autori, e tra diverse opere dello stesso autore. Inoltre tale studio permette di individuare relazioni reciproche di particolare significato tra il mondo e l'autore, connessioni ed influenze reciproche di stile tra i diversi autori, nonchè i termini di evoluzione o di involuzione dello stile di un autore. D'altra parte incontro tra l'opera ed il soggetto conoscente, anche quando non determina l'attuarsi del rapporto soggetto-Trascendenza attraverso l'arte, genera un complesso di reazioni, emotive psicologiche e culturali, che possono esistere anche in assenza dell'arte, ma che ad essa sono strettamente connesse in dipendenza di quei rapporti di cui si è detto tra l'autore e l'opera, che il soggetto conoscente è portato ad istituire, ed in dipendenza dei significativi approfondimenti che è possibile porre tra le intenzioni dell'autore e l'espressione di esse e la reazione del soggetto conoscente, attraverso l'uso di un certo linguaggio. Soprattutto lo studio dei linguaggi, nelle caratteristiche individuali di struttura e nelle qualità tecniche assumono nelle diverse opere un interesse notevolissimo, anche perchè non v'è dubbio che è punto di contatto fra opera d'arte e non d'arte, si identifica proprio in quel complesso di rapporti, autore-opera e opera-soggetto conoscente, che investono significati linguistici emozionali culturali.

L'importanza di tali elementi è la causa che, rendendoli meritevoli di interesse, fa sí ché lo studio dell'arte non possa limitarsi né alle sole

opere di validità artistica né al semplice riconoscimento in esse della qualità arte, ma involga invece tutto un complesso di giustificazioni non soltanto sul giudizio di valore delle diverse opere, ma anche sugli aspetti connessi alla loro espressione. In questo senso lo studio dell'arte coinvolge aspetti gnoseologici, la conoscenza dell'arte; aspetti etici, i rapporti fra arte e morale; aspetti culturali, l'arricchimento delle conoscenze attraverso i linguaggi artistici. Anche perchè è fuori di dubbio, che l'emozione generata da un'opera d'arte nel soggetto conoscente attua il rapporto con la Trascendenza nell'incontro diretto con l'opera stessa, oltre il quale momento ciò che resta dell'opera nel soggetto è cultura, memoria, erudizione, tutti elementi connessi con l'arte ma che vivono al di fuori del godimento che l'opera d'arte genera.

Diamo all'attività filosofica che esamina tutti i problemi dell'arte anche nei loro aspetti di relazione ad altri problemi, il nome di « estetica ». Rifacendoci alla sua stessa etimologia attribuiamo quindi a tale termine un significato vastissimo che involge e la natura della creazione artistica, considerata sia soggettivamente come attività dell'esistenza, sia oggettivamente, come prodotto di questa attività, e la conoscenza di questo prodotto da parte del soggetto, e il giudizio sulle opere e infine i significati culturali, storici, psicologici connessi al giudizio stesso.

La critica d'arte o critica estetica, cioè l'analisi delle opere che tende alla formulazione dei giudizi di valore, discende quindi direttamente nel suo aspetto concreto e storico dai principi estetici generali. I principii fondamentali inerenti all'arte costituenti l'estetica, sono indispensabili nel soggetto conoscente, in quanto costituiscono il presupposto nei confronti del giudizio di qualsiasi opera, ma non sono sufficienti in quanto essi rappresentano soltanto la base di quella educazione specifica del soggetto che deve porlo nella condizione autentica di entrare in contatto con l'opera, educazione che sottintende lo studio individuato e concreto delle opere espresse in un certo linguaggio al fine di individuarne le strutture stilistiche che con il linguaggio e con la tecnica sono necessariamente fuse.

Riteniamo pertanto che tale specificazione dell'estetica generale in estetiche specializzate, ovviamente postulate dai principii generali di essa, risponda efficacemente alla istanza insopprimibile dell'esistenza di farsi sempre piú individuata e concreta, e sia anche elemento idoneo per porre la critica d'arte alla base di quella sistemazione organica di giudizi inquadrati nella situazione storica di una civiltà, che è la storia dell'arte.

Nino Ghelli

Nuove idee sul cinema

Nell'ambiente cinematografico londinese circola la storia di un espositore che annunciò con grande orgoglio la « prima » di un film a tre dimensioni. Dopo molti preliminari e strombazzature pubblicitarie ebbe luogo, nella forma dovuta, lo spettacolo. Ma i risultati non corrisposero affatto alle aspettative dell'espositore. La doppia pellicola creava complicazioni nella cabina da proiezione, gli occhiali infastidivano gli spettatori; e i pochi momenti di forte impressione visiva non bastavano a compensare di tanti svantaggi. Dopo pochi giorni l'espositore eliminò sia gli occhiali che il secondo proiettore e presentò il film in due dimensioni. Il pubblico sembrò molto soddisfatto di potersi godere la storia del film per quella che era, senza tante complicazioni; e il presentatore resistette alla tentazione di annunciare: « il primo film stereoscopico deve essere proiettato in due dimensioni ».

Apocrifa o meno, la storiella tende a porre « la nuova rivoluzione cinematografica » in una luce piú freddamente realistica di quella in cui ci è stata presentata negli ultimi mesi. Sottolinea il fatto che, finché la stereoscopia richiederà l'uso degli occhiali, il pubblico sarà restío ad adattarsi a quel fastidio. Ci ricorda anche che l'attrattiva maggiore di un film è costituita dal racconto, che nessun'accentuazione visiva può surrogare.

Tuttavia anche l'osservatore piú scettico — come io tendo ad essere — deve riconoscere che il mondo del cinema è in fermento. E' chiaro che ci saranno dei cambiamenti. Nessuno può per ora sapere quanto profondi saranno né quale diffusione avrà la nuova forma cinematografica. Il giudizio piú cauto è che la stereoscopia sia una novità passeggera che avrà solo pochi mesi di vita; quello piú ottimista che prima della fine dell'anno non si faranno piú film a due dimensioni.

La stereoscopia, non lo dimentichiamo, è un'idea tutt'altro che nuova nel cinema. Agli sforzi per creare l'illusione del movimento si accompagnarono sin dapprincipio dei tentativi per produrre un'immagine animata in tre dimensioni. Verso il 1930 si fecero diversi cortometraggi stereoscopici in cui, con l'uso di occhiali-filtro rossi e blu, si riusciva a dare una vera e propria illusione di realtà. In Russia, a quanto riferivano i resoconti, si fecero ottimi esperimenti di stereosco-

pia fra cui anche un film a soggetto, una versione del *Robinson Crusoè,* che ebbe molto successo.

Piú di recente, in occasione del Festival Britannico, si son fatti parecchi cortometraggi stereoscopici sperimentali. Da un punto di vista artistico i risultati erano molto superiori a quelli di tutti i film che Hollywood ci ha ammannito in questa nuova ondata di entusiasmo per la stereoscopia. Norman McLaren, il giovane brillante artista canado-scozzese, adoperava in modo geniale la nuova dimensione per esprimere le sue idee sul disegno astratto: le sue forme che danzavano nello spazio offrirono al pubblico un'esperienza estetica nuova. Il film a colori sul Tamigi, pur usando la tecnica stereoscopica in modo piú convenzionale, riusciva tuttavia a trarne grande vantaggio nel senso dello spazio e della distanza.

Se la stereoscopia era già stata sperimentata nel campo cinematografico, come mai si è ridestato improvvisamente intorno ad essa un cosí grande interesse? I motivi, come è facile immaginare trattandosi di uno strumento commerciale quale il cinema, sono motivi economici. Il diminuire del pubblico cinematografico in conseguenza all'impianto della televisione negli Stati Uniti, nonché l'aumento del costo di produzione, hanno spinto i produttori a cercare nuovi mezzi per attrarre gli spettatori. Venti anni fa una compagnia di Hollywood, la Warner Brothers, trovò la soluzione delle sue difficoltà finanziarie nel film sonoro. Oggi tutte le case di produzione, messe in crisi dalla diminuzione del pubblico e dall'aumento dei costi, sperano che la terza dimensione compia lo stesso miracolo.

E' il caso di soffermarsi un momento per confrontare le due innovazioni. La loro funzione espressiva è del tutto differente. Il suono dava al regista un nuovo mezzo per raggiungere la coscienza dello spettatore, introduceva un nuovo senso nel campo d'azione del film. La stereoscopia, invece, rappresenta soltanto un piú complesso sfruttamento delle sue possibilità ottiche. L'allargamento dello schermo e il rilievo maggiore dell'immagine non è un'innovazione comparabile all'aggiunta del sonoro. Sarebbe sciocco pensare che, poiché è impossibile prendere un atteggiamento definitivo nei riguardi della stereoscopia, sia anche impossibile distinguere le differenze sostanziali delle due innovazioni.

Finora ho parlato semplicemente di stereoscopia come se ci fosse un solo sistema per dare l'illusione della terza dimensione.

Per cancellare quest'impressione citerò quanto ha scritto l'altro giorno un cronista di Hollywood: « Tutto era tranquillo ad Hollywood la settimana scorsa. Per fortuna nessuno ha annunciato un nuovo procedimento tridimensionale ». Fra i vari metodi si può fare una netta distinzione.

C'è il metodo, innanzi tutto, delle due macchine da presa di cui

una rappresenta l'occhio destro e l'altra quello sinistro. Sullo schermo vengono cosí proiettate due pellicole che, quando lo spettatore mette gli occhiali polarizzati, si fondono in una sola immagine tridimensionale. Il principio della doppia lente e del doppio proiettore è fondamentale per la stereoscopia vera e propria e, allo stato attuale delle cose, il solo mezzo per completare l'illusione della profondità è l'uso degli occhiali polarizzatori.

Gli altri sistemi creano l'effetto stereoscopico a mezzo di un'immagine ingrandita e di uno schermo concavo anch'esso piú grande del normale. L'ampliamento dell'inquadratura si può ottenere o con l'uso di tre proiettori che proiettano sullo schermo una gigantesca immagine panoramica; o con un solo proiettore munito di un obbiettivo speciale, obbiettivo che su uno schermo concavo produce un'immagine due volte e mezzo piú grande di quelle dei film normali. Questo è il sistema adottato dalla 20th Century Fox, il Cinemascopio.

Comune ai due gruppi è il metodo di riproduzione diretta del suono che, in rapporto al susseguirsi delle immagini, sembra partire da tutti i lati del teatro.

Finora in Inghilterra si sono visti soltanto film del primo gruppo: di questi nessuno riusciva ad altro che a dare un'idea del modo in cui il cinema potrebbe sfruttare la terza dimensione. Sarebbe sciocco voler trarre delle conclusioni da esperimenti di cosí poco impegno ma vale forse la pena riferire alcune impressioni.

Bwana Devil vanta il merito di essere il primo lungometraggio a soggetto in tre dimensioni e non sarebbe ingiusto aggiungere che è anche il suo unico merito. In due dimensioni la storia dell'esistenza pericolosa degli indigeni che lavorano ad una strada ferrata nell'interno dell'Uganda e della loro lotta contro i due leoni divoratori d'uomini non avrebbe potuto tener desto l'interesse del meno esigente fra gli spettatori. Anche in tre dimensioni, tuttavia, la sua puerilità è evidente. Quello di cui ci sarebbe stato bisogno in *Bwana Devil* era non tanto la terza dimensione quanto una sceneggiatura piú intelligente, una regía piú abile, una ripresa fotografica un po' meno banale, una recitazione piú sapiente.

Ma riesce il film a dare un'illusione di profondità? L'intensità dell'effetto varia notevolmente ma nelle sequenze piú riuscite l'immagine è effettivamente tridimensionale. Quando si vedono delle figure in esterno si ha la sensazione di un primo e un secondo piano e di un orizzonte in lontananza. L'unico momento veramente drammatico è quello in cui uno degli uomini della tribù, inferocito, scaglia contro il suo nemico una lancia — e sembra che questa sia gettata con violenza contro il pubblico. (D'altronde avrei fatto bene a guardare da qualche altra parte al momento, tanto decantato, in cui il leone avrebbe dovuto saltarmi addosso). L'esempio piú convincente dell'effetto inten-

sificato della stereoscopia è la sequenza della caccia al leone, con gli indigeni che accerchiano e stringono sempre piú dappresso la belva presa in trappola. La scena può dare un'idea delle possibilità drammatiche del tridimensionale.

Bwana Devil è realizzato col sistema della Natural Vision che adopera due macchine da presa e proietta simultaneamente sullo schermo due immagini in sovrimpressione, immagini che si fondono in una quando lo spettatore si mette gli occhiali polarizzatori.

Man in the Dark, il secondo film tridimensionale, ha anch'esso un soggetto che ne limita l'interesse e l'importanza. La storia del criminale che ha perduto la memoria in seguito ad un'operazione al cervello e viene perseguitato dai suoi vecchi complici che vogliono sapere il luogo in cui è nascosta la refurtiva è troppo banale per creare un qualsiasi interesse nello spettatore. Il film si serve di alcuni trucchi visivi per ricordare che è un film tridimensionale, ma in genere non rappresenta un passo significativo nell'uso della stereoscopia.

Fino ad oggi il film a tre dimensioni di maggiori pretese è stato *The House of Wax.* E' un tentativo di sfruttare le possibilità della stereoscopia nella rappresentazione dell'orrido; e in questa sua finalità di espressione macabra riesce a qualche risultato positivo. La vicenda si svolge in parte in un museo di figure di cera il cui proprietario, impazzito perché un incendio ha distrutto la sua galleria, ha l'idea demoniaca di ricostruirla con dei manichini fatti da corpi umani rivestiti di cera. Le macchine da presa tridimensionali rendono spaventosamente impressionante quanto accade in quella specie di camera degli orrori e accentuano la tensione di scene come quella del corpo che cade nella tromba dell'ascensore o quella culminante del salvataggio in extremis dal calderone bollente.

Il film è non solo stereoscopico ma anche stereofonico. Per il sistema fonico Warner il suono viene proiettato in dodici amplificatori situati in diversi punti della sala in modo che, ad esempio, se una donna urla — e succede spesso in questo film — allo spettatore sembra di averla al fianco. Lo scopo di questo sistema sarebbe quello di trascinare il pubblico sempre piú dentro l'azione — ma viene adoperato in modo troppo falso e artificioso perchè si possa credere a una sua efficacia duratura.

Né è del tutto trascurabile il fatto che *The House of Wax* non sia altro che una nuova versione di un film prodotto dalla stessa compagnia, la Warner Brothers, una ventina d'anni fa: *The Mystery of the Wax Museum.* In altre parole non ci viene offerta una nuova esperienza ma solo l'intensificazione di una vecchia. La terza dimensione rappresenterà un ben povero apporto per il cinema se sarà usata soltanto come mezzo per riprodurre vecchie trame che anche nella loro forma originale non avevano molti pregi. Non mi sembra pro-

babile che, quando si sarà spento l'entusiasmo per la novità, il pubblico preferirà vedere piatti personaggi « a rilievo » piuttosto che personaggi ben rilevati in immagini piatte, preferirà una storia banale in tre dimensioni a una vicenda appassionante ma in due dimensioni.

Sarebbe assurdo, naturalmente, voler trarre delle conclusioni dai risultati ottenuti con i primi tre film sperimentali. Non mi è difficile immaginare gli effetti straordinari che potrebbe raggiungere con la tecnica stereoscopica un regista come Michael Powell che ha saputo realizzare il visionario *Matter of Life and Death;* o un Alfred Hitchcock con la sua capacità di portarci veramente nel cuore della vicenda; o un John Huston che può dare eccezionale vitalità a un personaggio o a un ambiente come ha fatto nel *Moulin Rouge;* o un Vincente Minelli, cosí esperto nelle scene di movimento come quelle di *On The Town.* Sarebbe sciocco pronunciarsi sul tridimensionale prima che artisti veramente dotati abbiano avuto la possibilità di dimostrare quello che riescono a farne. Non si deve dimenticare che fu solo parecchi anni dopo *The Singing Fool* che qualcuno riuscí a realizzare una sintesi convincente di suono e immagine.

Finora mi sono limitato a prendere in considerazione soltanto la stereoscopia ottenuta con il sistema delle due macchine da presa, dei due proiettori e degli occhiali polarizzatori. Secondo quanto afferma un esperto, « il vero tridimensionale richiede che di una scena si offrano ai nostri due occhi due immagini lievemente diverse in quanto l'apparenza di solidità degli oggetti della nostra normale esperienza ottica deriva appunto dalle due differenti immagini che hanno i loro centri focali nell'occhio destro e in quello sinistro ».

Ci sono, tuttavia, altri sistemi, che danno l'illusione del rilievo con schermi curvi e molto piú grandi del normale; sistemi che i puristi rifiuterebbero come espedienti che hanno poco a che fare con la stereoscopia, ma con cui si elimina l'inconveniente degli occhiali.

Di questi il piú perfezionato è il Cinerama che sin dal settembre scorso ha invaso il Broadway Theatre di New York. E' un sistema che adopera tre macchine da presa e tre proiettori con cui riflette su di un ampio schermo un'immagine circa sei volte piú grande del normale. La sola giustificazione di un sistema simile è la sua possibilità di resa spettacolare; e in realtà fino ad oggi lo si è sfruttato appunto in questo senso.

Ricordo di averne visto un'ottima applicazione pratica due anni fa ad Edimburgo, dove la troupe si era recata per fare la registrazione a colori di una delle manifestazioni del Festival, la manovra Militare sulla piazza del Castello. Mentre di solito si svolgeva di sera, quella volta fu fatta di giorno, per fortuna sotto un sole splendente e un cielo appena rigato dalle nuvole. Le circostanze concorrevano alla buona riuscita dello spettacolo.

La Manovra di Edimburgo è uno dei numeri del programma di Cinerama, insieme alla Piazza San Marco e al Canal Grande di Venezia, ad una corrida, al Coro dei Fanciulli di Vienna e a quindici minuti di una rappresentazione dell'« Aida » alla Scala di Milano. Una altra parte del programma è costituita da un giro degli Stati Uniti in elicottero, dal titolo « La bella America » in cui c'è anche la ripresa di una corsa sulle « montagne russe ».

Il Cinerama è diventato immensamente popolare e non è difficile, anche a distanza capire perché. Offre una ricchezza spettacolare che si avvicina il piú possibile alla realtà e che non si può raggiungere con nessun altro sistema di rappresentazione. Un critico l'ha giustamente definito come « un'orgia ottica ». Anche senza averne un'esperienza diretta credo che si possano stabilire due punti fondamentali. Il primo è che il materiale dei programmi del Cinerama deve essere limitato allo spettacolo su vasta scala se si vogliono ottenere i massimi risultati possibili: è difficile immaginare uno schermo panoramico di quel genere adoperato per rappresentare un dramma intimo. Il secondo che le forti spese imposte dalla realizzazione dei suoi programmi permettono che solo le piú grandi sale cinematografiche lo adottino.

Questa seconda definizione non è applicabile a quella piú modesta versione del Cinerama che è nota come il Cinemascopio a cui si è dedicata una delle compagnie di Hollywood, la 20th Century Fox. Con questo sistema si adopera un solo proiettore e una lente di speciale curvatura con cui si ottiene sullo schermo concavo un'immagine circa due volte e mezzo piú grande della normale immagine filmica. Molti cinema potrebbero, quindi, installare il Cinemascopio senza lo sconvolgimento che comporterebbe l'altro sistema.

Al momento attuale il palcoscenico dell'industria cinematografica dell'Inghilterra e degli Stati Uniti è in gran subbuglio e non si può in nessun modo prevedere quale forma assumerà il film in avvenire. La soluzione apparentemente dovrebbe essere in una via di mezzo fra la stereoscopia con tutta l'intensificazione visiva che essa comporterebbe e un qualche sistema di schermo ingrandito che permetterà un'ampia resa spettacolare. Il principale ostacolo all'adottamento del 3D sono certamente gli occhiali; se fosse possibile eliminarli, le previsioni su un vero e proprio cinema tridimensionale sarebbero piú ottimistiche.

In Inghilterra i cineasti hanno assunto un atteggiamento molto cauto verso la nuova forma filmica. Un commento tipico è quello fatto recentemente da Sir Michael Balcon al suo ritorno dagli Stati Uniti: « C'è probabilmente qualche analogia fra l'avvento del sonoro e l'uso dello schermo ingrandito. Sono stato molto impressionato da alcuni dei risultati raggiunti col semplice ampliamento dello schermo senza ritardi nel ritmo della produzione. Anche alcuni effetti stereofonici erano impressionanti. Ma nell'insieme si sta sfruttando l'entusiasmo per

la novità — e quando questo sarà passato ci ritroveremo al punto di partenza. Ealing è deciso ad aspettare di vedere lo sviluppo degli avvenimenti e credo che molte compagnie americane faranno lo stesso ».

Un commento non molto diverso ha fatto Walt Disney in occasione del suo recente viaggio in Inghilterra. Egli ha dichiarato che non si sente ancora di impegnarsi nel 3D perché pensa che l'attrazione della novità non può durare a lungo. Samuel Goldwyn a sua volta sostiene che « l'entusiasmo per il tridimensionale si spegnerà presto se non riusciranno ad eliminare l'inconveniente degli occhiali polarizzati ». Da altro canto Harry M. Warner della Warner Brothers pare abbia detto che « entro due anni tutto sarà 3D ».

La mia opinione personale è che il 3D non potrà conquistare il cinema come lo conquistò venti anni fa il sonoro: l'uso degli occhiali tende a sminuire il solleticante richiamo della stereoscopia. Credo d'altronde che in molti cinema si tenterà l'esperimento dello schermo ingrandito. I pochi segni positivi nel quadro confuso della situazione che si prospetta sulle due sponde dell'Atlantico, ce lo indicano infatti come quello che ha avuto migliori risultati.

Il cinema attraversa un periodo di grande incertezza. Lo sforzo che si sta compiendo per dare ai film una nuova forma è troppo grande e intenso per non avere un effetto fondamentale sulla nostra situazione di spettatori. « Una serata al cinema » avrà presto un nuovo significato.

Forsyth Hardy

Valori della forma cinematografica

Su un quadro con la sua tela, il suo telaio, la sua cornice, si può anche scrivere un sonetto col pennello. Non sarà mai pittura: sarà poesia. Perché l'opera cosí creata non comprende i principi essenziali della pittura, ma quelli della poesia. Il veicolo è quello che conta di meno.

Cosí in cinema: si può raccogliere tutto, filmare tutto: una orchestra e fare un film musicale, un processo chimico e fare un film scientifico, un sistema pedagogico e cinema educativo, una opera di prosa e cinema teatrale, un quadro e cinema pittorico. E tutti questi film saranno cinema... se sono cinema, se sono, cioè, fatti secondo i principi essenziali dell'arte cinematografica. In caso contrario diventeranno musica, scienza, pittura o teatro registrati su film. Il cinema appare, prima di tutto, come un mezzo di riproduzione, simile al grammofono, alla radio, alla televisione o al filo magnetico. Questa è la sua parte meccanica, scientifica. Ma con questo strumento, con questa macchina si fa un'arte e ci si deve attenere ai principi fondamentali di questa arte. Quello che conta — si deve ripetere sempre — sono i principi essenziali che la definiscono.

Una cosa è riprodurre ed un'altra è creare. Il cinema è strumento di ambedue queste funzioni, e proprio qui nascono molte confusioni ed equivoci. Sopratutto perché il teatro è stato portato sullo schermo, essendosi fatto del cinema, quasi sempre, un'arte scenica. Le sue somiglianze col teatro sono tali, in questo punto, che soltanto si possono distinguere con una solida teoria ed una chiara idea di quello che veramente è cinema, o pure col grande intuito del dilettante colto che, davanti allo schermo, sente quello che è cinema e quello che è teatro fotografato. E sa che non tutto quello che è impresso su un nastro cinematografico è arte cinematografica.

Marcel Pagnol è il difensore ed il teorico del cinema come arte scenica, come teatro filmato. Questo oscuro professore di lingua inglese in un Liceo di provincia, diventa un grande autore drammatico con una serie di opere tipiche sul suo Mezzogiorno natale, Marsiglia sopratutto. *Topaze,* il timido professore che diventa un cinico uomo, permette a lui la grande aureola dello scandalo. E quando appare il cinema sonoro e Pa-

gnol capisce che è un fatto definitivo, suscettibile di tutti i perfezionamenti, si trasferisce dal teatro al cinema ... per continuare a fare teatro. Nel 1933 fonda la scuola « *La cinématurgie de Paris* » che si appoggia su questo principio iniziale: « Il cinema muto è morto, il teatro è in agonia », e la teoria della quale si riassume in questi quattro principi: « 1. Il film muto era l'arte d'imprimere, fissare e diffondere la pantomima. 2. L'invenzione del film muto ebbe una grande influenza sulla pantomima: Charlot, Gance, Griffith, René Clair l'hanno riesumata. 3. Il film parlato è l'arte d'imprimere, fissare e diffondere il teatro. 4. Il film parlato, che dà nuove possibilità al teatro, lo deve valorizzare ». Pagnol crede che il cinema è il teatro impresso su un nastro di celluloide, teatro in conserva, messo in scatola per la posterità. Perché, come oggi nessuno viaggerebbe su un carro, possedendo una macchina, e nessuno si darebbe luce con la lampada a gas, avendo la luce elettrica, cosí nessuno, d'accordo col suo tempo, farà teatro su un palcoscenico ristretto, davanti a decorazioni di cartone, sotto la luce della ribalta. La nuova invenzione del cinema sta proprio per fare il teatro dei nostri tempi, il teatro cinematografato. E comincia, per primo, col portare sullo schermo le opere di prosa, alcune col testo completo, come *Fanny*. Dopo, prende a realizzare dei film che sono teatro, benché aprano lo schermo ai bei campi della Francia, ai luminosi paesaggi del Midi ed ai suoi personaggi pieni di colore: *Marius, Fanny, Angela, Jofroy, Melusse, Cigalon, Topace, Cesare, Rampollo, La moglie del fornaio, La figlia del votapozzi, La bella fornarina, Il viaggio di Monsieur Perichon, Il genero di Monsieur Poirier, Il rosaio di Mme Husson* ... A volte le opere sono sue ed altre volte sono invece di Giono, Auger, Labiche, Zola, Maupassant ... Poiché lui possiede in Marsiglia una casa produttrice ed anche studi propri, che esigono una continuità industriale.

Cosí Pagnol è l'autore della teoria e della pratica del teatro cinematografato. La sua tecnica fu combattuta e contraddetta perché il cinema aveva allora trentotto anni di vita e ormai aveva tracciato le grandi linee della sua connessura estetica. Né il cinema muto era pantomima, né il teatro era in agonia. Ma, se la posizione di Pagnol era insostenibile nella teoria, col tempo si è affermata nella pratica ed oggi, quasi da per tutto, si fa teatro cinematografato. Un realizzatore di gran classe e di solido mestiere quale William Wyler, per esempio, ci dà in *Piccole volpi*, con Bette Davis, un film che si sviluppa nello stesso ambiente ed ha esattamente lo stesso testo dell'opera teatrale da cui procede. Non è poi un adattamento, ma una traduzione allo schermo. I giuochi della scena si son mutati in giuochi della macchina da presa con molta maestria, ma sempre resta teatro. Tutt'al piú, ed in altri casi, sarà teatro inventato di nuovo, come diceva Pagnol.

Che Wyler, Pagnol o Laurence Olivier facciano teatro in film, non vuole dire che facciano cinema; fanno teatro, secondo i principi

basilari del teatro. Allo stesso modo come in un film si può fare scienza, musica o balletto, ciò che è perfettamente legittimo e del piú alto interesse culturale. Danno cosí la grande diffusione del cinematografo al teatro ed ai suoi grandi interpreti. Tutti gli anni vanno al cinema nel mondo 15.600 milioni di spettatori e qualunque attore principiante, d'un film distribuito bene, gode di piú pubblico, in pochi mesi, che il piú celebre commediante di teatro in una lunga vita di trionfi (la televisione produce lo stesso fenomeno). Ma quello che è veramente pericoloso ed erroneo è considerare come cinema tutto quello che si riproduce in un film e si proietta sullo schermo. E' un film, ma non cinema, non arte cinematografica.

Perché le arti si distinguono per la loro forma, mentre la loro radice di soggetti e valori estetici è comune a tutti. « *Quadri di esposizione* » di Mussorgsky è interpretazione musicale dei quadri d'un pittore amico suo. Il soggetto ed il tema che ispirò il pittore, ispira anche il musicista. Motivi letterari sono il germe della musica piú pura e rigorosa: « *Il pomeriggio del fauno* », egloga di Mallarmé, « *Le storie naturali* » di Jules Renard — in apparenza cosí lontane dalla musica — sono soggetti per le composizioni musicali di Debussy; il poema che vive nella filosofia di « *Cosí parlò Zarathustra* », di Nietzsche, diventa musica in Riccardo Strauss.

Cosí come in un pittore pittura o poema in un poeta.

Lo stesso tema, della natura o dell'arte, trattato dalle diversi arti, produce diversi risultati. Quello che lo fa differenziare è la forma in cui queste arti lo trattano.

Ecco perché prendiamo tante volte la forma come la parte piú essenziale dell'arte. Ciò che non è altro che una verità ... sbagliata, valga il paradosso. La forma in ogni arte è quella che definisce l'arte stessa, ma ciò che limita codesta forma sono i loro soggetti o, con piú esattezza, i loro valori estetici. Le forme sono i « filtri » di questi valori estetici: ogni forma in ogni arte, lascia passare certi valori e non fa passare certi altri. Meglio: ogni forma d'ogni arte è capace d'esprimere certi valori estetici — i suoi, quelli che corrispondono a lei — e invece non può esprimere certi altri, quelli delle altre arti. Le forme sono lo strumento di selezione che definiscono queste arti, cosí come la superficie sferica definisce, esprime e rappresenta la sfera.

Spazio e tempo, coi suoi principi essenziali, lo schema dei quali si è dato or ora, sono quelli che definiscono l'arte cinematografica e sono quelli che differenziano tale arte dalle altre arti. Mediante queste forme si esprimono certi valori estetici che non possono essere espressi in nessun'altra forma; perciò il cinema è un'arte nuova.

La visione d'un mondo nuovo per la plastica in movimento: cioè la ripresa. La creazione d'un mondo nuovo nel tempo e col suo ritmo: il montaggio. Cioè, la rivelazione — vista e creata — d'un mondo ine-

dito, diverso da quello di qualsiasi altra arte. « Il cinema è un'arte del tempo nelle forme dello spazio », cosí io lo definisco. Per far vedere quanto grande sia l'ampiezza della espressione e la capacità estetica della forma cinematografica. Per assicurare che la sua comparsa e la sua successiva creazione, dal 1893, è uno dei piú grandi fenomeni della nostra civiltà. Jean Epstein lo ha saputo mostrare benissimo nel *Cinema del diavolo* (1). Se il microscopio ed il telescopio, per esempio, mutarono il concetto del mondo e le idee degli uomini, dall'arte alla filosofia, cosí il cinema muta il mondo dalle arti alla filosofia. Non soltanto come mezzo di riproduzione, cioè, come strumento scientifico d'investigazione, ma anche come forma d'arte. Il cinema come arte: ecco una delle piú grandi vittorie del nostro tempo.

La pupilla del cinema è magica perché isola e lascia i fatti, le cose e gli uomini, senza contatto col mondo in cui si trovano ed a cui appartengono. Isolare è sopprimere il complesso e la mancanza di spiegazione è ciò che è magico, ciò che è veramente meraviglioso. La macchina da presa, la composizione classica dello schermo, trasporta gli oggetti della ripresa in un mondo diverso. La nostra realtà diventa un'altra realtà, che non è piú la nostra. E non è piú la nostra perché tante volte neanche la vediamo, neanche la conosciamo. E' una realtà irreale per l'uomo ma non per il cinema. La bocca dell'attore Orson Welles, come Kane, nel film *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941), presa in primissimo piano — nove metri sullo schermo — acquista una realtà inedita, è l'analisi visuale della bocca umana. Ma c'è un'altra bocca che per la macchina da presa, nella inquadratura dello schermo, ha la stessa qualità di questa: la bocca del ragno. E' anche questo primissimo piano, una bocca di nove metri sul grande schermo del cinema. Noi non la conosciamo, ma esiste ed il cinema ce la mostra. E' un'altra realtà. Ma se sul film, per il montaggio, mettessimo l'una vicina all'altra, la somiglianza della bocca umana a quella del ragno sarebbe veramente impressionante e mai sospettata: nuovo. E' anche un concetto nuovo la somiglianza fra l'uomo da preda e l'animale da preda. Non è un simbolismo facile. E' una realtà certamente autentica ma che soltanto il cinema può creare. Può farne dramma e poesia.

Davanti allo schermo, dove vediamo quello che vede l'obbiettivo, ci dobbiamo domandare sempre: cosa è questo? possono essere i canali di Marte, una pittura astratta, la struttura microscopica d'un cristallo o il sistema circolatorio d'una rana. O forse niente di tutto questo, ma soltanto un fungo microscopico isolato dal Dott. Comandon e dal suo aiutante, il Dott. Eontbrune, nel terreno dell'Istituto Pasteur de Garces e raccolto nel film *I funghi divoratori* (Les champignons depredateurs). Il fungo vive nel laboratorio chimico in una coltura di gelatina e

(1) JEAN ESTEIN: *Le cinéma du diable*, Melot, Paris, 1947.

di quakers. Ma sulla terra, di che cosa si alimenta? Il cinema, come strumento scientifico, rivela il mistero. Il fungo si ramifica, estende il suo tessuto come una rete e fa come un laccio, come un capestro in uno dei suoi tentacoli. Allora un verme attraversa questo nodo che si chiude, lo strangola lentamente e dopo il fungo se lo mangia. Vediamo cosí il verme prigioniero del fungo. L'animale divorato dal vegetale. Dramma spaventoso, i protagonisti del quale si misurano per micron (millesimi di millimetro) ed entrano in piú di quattrocento in un centimetro cubo di terra. Un mondo invisibile lotta e si divora nella terra del giardino dove noi abbiamo le nostre rose.

E questo che vede adesso l'occhio magico dell'obbiettivo? Anche questo è la terra, non già quella del nostro giardino coi suoi piccoli mostri divoratori, ma quella del nostro pianeta vista da cento mila metri di altezza. Lo spazio nero che vediamo intorno, sono le nuvole che coprono mezzo continente con la loro ombra. Sotto c'è la terra rugosa e noi su di lei. Umiltà signori, umiltà! Sotto queste nuvole noi lottiamo, ci uccidiamo, ci divoriamo, odiamo, amiamo, siamo felici o infelici ... Ecco qua due riprese: Il fungo microscopico, che caccia e divora vermi microscopici, e la terra vista da cento chilometri. L'artista cinematografico può andare dall'uno all'altro, passare da un infinito all'altro. E creare da una emozione estetica perfino un concetto filosofico. E' la lotta a morte, la guerra senza quartiere da un estremo all'altro del mondo, come espressione della bestialità dalla quale l'uomo desidera fuggire — da molti secoli — sempre ricadendovi. Tutto è uno. Il monismo universale, la visione del mondo dai suoi due estremi. E' tutto quello che possono dire codeste due riprese messe insieme per il montaggio. Cioè questi due fatti, sconosciuti fino adesso e trasformati in forma cinematografica, forma dell'arte nuova.

Un pezzo di acciaio visto col microscopio? No. E' la veduta aerea di Hiroshima dopo il bombardamento con la bomba atomica; il circolo mostra la sua radioattività. Duecentosessantamila persone sono sparite in pochi minuti e per cinque anni, fino adesso, molte altre sono morte di leucemia. Quest'altro non è il bombardamento, né un'altra veduta aerea. Sono molecole, la ultramicrografia delle molecole — ottenuta dal Dott. Wyckoff negli Stati Uniti — i raggi delle quali ridussero la città a campo raso dopo il loro scoppio. Una veduta messa insieme all'altra, in giusta posizione logica, forma una vera espressione estetica. E' la morte. I nostri miti variano. La morte non può essere piú un fantasma antropomorfo, il classico scheletro col bianco sindone e la sua falce sulle spalle, sempre disposta a mietere vite umane. Mietere vite colla falce quando è il tempo delle mitragliatrici pesanti, dei bombardamenti concentrati e della bomba atomica! E' del tutto anacronistico. La nostra morte si è meccanizzata, è scientifica, inumana, senza forma, o meglio, polimorfa. E molto piú efficace, molto piú

terribile del vecchio fantasma ingenuo dei terrori medioevali. La morte è tutto quello che si trova — quanto terrore indescrivibile! — fra codeste due vedute della città distrutta e delle molecole che l'hanno distrutta con lo scoppio dei loro atomi invisibili. Il mondo è un altro, tutto diverso. E il cinema vede con l'obbiettivo codesto mondo nuovo e col montaggio lo ricrea come opera d'arte. Ciò che significa dargli una forma estetica nuova.

Su questi due grandi componenti della forma cinematografica — ripresa e montaggio — ci sono leggi e risultanti differenti e superiori, propri di tutta opera. « Si può formulare il problema piú o meno cosí: Ci sono dei complessi nei quali ciò che succede nel tutto non è la risultante di come sono e si uniscono fra di loro le parti singole, ma al contrario, ci sono dei complessi nei quali quello che succede in una parte del tutto, è condizionato alle leggi interne della struttura del complesso » (Max Werheimer). Questa è la forma come organismo vivente, con la sua struttura propria e coi suoi risultati artistici in certo modo diversi dai componenti e dal loro modo d'integrarsi. La capacità e l'effetto finale d'una forma artistica è sempre un imponderabile ed una incognita. Perché la forma ultima ha leggi proprie come essere vivente, come essere creato, che non si possono anticipare. Tutto un largo campo apre migliaia di prospettive all'investigatore ed all'artista: il risultato e le capacità ultime, genuine, della loro opera secondo la loro forma.

Tutti i giorni vediamo nel cinema un piccolo esperimento su questa teoria della forma cinematografica: il *trailer*, questo breve film di propaganda, fatto coi pezzi del film che si deve proiettare. Non si tratta di fare un anticipo, neppure di lasciar vedere il soggetto del film annunziato. Tutt'altro, vuole nasconderlo, far perdere l'orientamento agli spettatori per svegliare il loro interesse. Il *trailer* non ha né soggetto né tema; è l'alcaloide del puro interesse. Per ciò si uniscono le scene piú attraenti del film, mescolate in disordine, un po' a caso, cercando di disorientare lo spettatore. E, se un *trailer* è ben fatto, riesce un piccolo capolavoro, l'apice della suggestione.

Una via di vecchie case curve nella nebbia dell'albeggiare, dove vaga un uomo solo, pensoso, perduto; un ballo in maschera screziato, corrusco, scintillante di luci che si infrangono, rumoroso di risate, di musica e colpi di tappi di bottiglie di champagne; lo strepito d'un apparecchio che precipita nella pianura africana e fa fuggire la belva per la brezza solitaria; un uomo che punta la sua rivoltella contro una donna spaventata, questa donna sempre bella, quasi irreale, che travolge l'uomo colla sua passione ed i suoi baci; il grande piroscafo che parte, lasciando in lontananza la città sconosciuta ... Quanta suggestione, quanto fascino nasce da queste scene sconnesse, da queste belle immagini sempre fugaci! Quanta fantasia rimane fra di loro e che mondo meraviglioso lasciano intravedere, indovinare, sognare! Un *trailer* buo-

no ha la suggestione d'un poema di Rimbaud. Codesti stessi frammenti si potrebbero mischiare diversamente e suggerirebbero un mondo differente, un altro di questi mondi non creati, e perciò meravigliosi, che la nostra immaginazione produce in ogni *trailer* e allora, tutte le scene, avrebbero qualità diverse: teoria della forma. Ma dopo tutto questo, appare a volte, un film mediocre, volgare, schiacciante, scoraggiante. La vita piú prosaica corre sotto le piú belle e poetiche apparenze.

Comunque, l'esperienza è fatta, la dimostrazione del valore della forma cinematografica si trova quà, sullo schermo di qualsiasi cinema. Perché il trailer è la forma pura, senza soggetto. E se isolassimo, in uno di questi film mediocri, quello che avesse di povero e volgare — soggetto, tema — troveremmo, quasi sempre, una meravigliosa sfilata di immagini viventi — di plastica movimentata — e del piú bel ritmo — quasi musicale a volte. Il cinema ha raggiunto, spesso, una grande bellezza di forma di contro alla povertà dei temi poiché tutte le sue forze, nei primi cinquanta anni di vita, si sono indirizzate in questo senso e soltanto pian piano si « è scoperto » il tema cinematografico.

Cosí poi, i limiti della forma cinematografica sono molto vasti, di possibilità quasi infinite. L'universo delle immagini animate è immenso. E dentro questo mondo, che si svolge dagli astri alle molecole, dal macroscomo al microscomo, si trova l'uomo e la sua vita come semplice parte di esso. Come parte del mondo cinematografico dove la nostra realtà è irreale: un mondo di diverse realtà e diverse dimensioni, ciò vuol dire — e quasi non c'è bisogno di ripeterlo — che il cinema non è soltanto un'arte scenica interpretata dagli attori. L'arte scenica del cinema è una parte di esso e anche una parte piccolissima.

Per il cinema commerciale ed il suo pubblico delle domeniche, che riempie tante sale immense nel mondo, il cinema è soprattutto fatto d'attori con un inevitabile soggetto amoroso. Come una stella famosa o un astro celebre è quello che piú si vede nel film, cosí accade che è anche quello che piú si paga e piú si vende come merce, come materiale di spettacolo per riempire una sala. E molti dei registi, soggettisti, interpreti ... tutti veri artisti di cinema, credono che quest'arte scenica sia l'unico cinema, che tutto l'altro sia cinema di dilettanti, un'arte minore, adiacente a questa principale. Commercialmente, industrialmente è cosí. Ma l'industria non è arte, distinzione importante nel cinema e in qualsiasi altra arte. Nessuno confonde l'artista col suo venditore, né il compositore col fabbricante di dischi.

Dal punto di vista artistico l'equivoco sussiste, poiché l'attore è, in verità un compendio umano ed un punto vivo d'intersezione fra i grandi fattori del cinema. L'attore è l'immagine viva per eccellenza perché, per l'uomo medio, quello che è piú importante nell'universo è l'uomo medio. Un uomo in cui riconoscere i loro problemi, le loro allegrie, i loro dolori, il loro temperamento, i loro stessi sbagli e le pro-

dezze che essi non potranno mai realizzare ... Vive in lui e con lui corra l'avventura sognata e l'immaginario amore impossibile verso la meravigliosa donna, anche lei impossibile ... L'attore è l'idolo del pubblico perché tutti gli spettatori adorano in lui sè stessi; la sua popolarità è autoidolatria. Questa è la base psicologica della industria cinetografica attuale.

Ed il regista o il soggettista del cinema commerciale, buono o cattivo, trova nell'attore il mezzo piú diretto, piú efficace psicologicamente, piú facile esteticamente, per raggiungere la sensibilità del pubblico e fargli sentire quello che desidera. Ecco perché la forma cinematografica è, per molti cinematografisti, l'attore ed il suo giuoco scenico. Ma ciò significa rinunziare alle grandi possibilità del cinema per quelle altre, abbastanza piú ridotte, del « succedaneo teatrale », passare da un'arte importante e da linee definite ad uno spettacolo ibrido.

Il cinema non è un'arte scenica perché i suoi mezzi d'espressione non sono quelli dell'attore. Il teatro è un'arte letteraria e tutto è compreso nella letteratura, cosí come la danza è inclusa nella musica. Ogni attore incarna quest'anima di fatti e di cose, questo frammento d'universo creato dall'autore. Creato per essere *rappresentato* da un attore e fatto di parole ed atteggiamenti umani. Parola ed atteggiamento che sono la stessa cosa: *dire*. Nel teatro tutto si dice, sia con la parola, sia con l'atteggiamento: è un'arte letteraria. E poiché tutto si dice, l'uomo parla e l'universo si riduce e traduce in esso. Sul teatro i fatti e le cose sono incarnate e rappresentate dall'attore.

Sul palcoscenico, il catenaccio della porta che si apre lentamente, la pioggia che scivola sui vetri col suo scampanío melanconico, la sedia vuota, non hanno vita possibile. L'attore, l'uomo, ci deve dire che loro esistono, che sono il pericolo, la tristezza, la nostalgia ... Creazione letteraria. Lo stesso coi fatti. Le grandi vicende del teatro succedono nell'intermezzo e quando si alza di nuovo il sipario l'attore le incarna e ci dice come sono diventate umane dentro di lui. Per ciò tutto il guardaroba teatrale — diroccamenti, folla di comparse, lotte e perfino la morte in scena — è sparito a causa del cinema, ma il teatro è rimasto integro. Perché tutto ciò era accessorio. Ed il teatro moderno diventa ogni giorno piú puro e semplice: gli attori su una base letteraria. Se nel teatro i fatti e le cose si trasformano nell'attore, nel cinema l'attore diventa cosa e fatto. In quello, l'universo creato si riduce allo attore, in questo, l'attore s'include nell'universo creato. Nell'immenso mondo del cinema, l'uomo è un altro essere, un'altra cosa, un altro fatto vivente. E nient'altro. Le cose non hanno bisogno d'essere rappresentare perché si vedono, si possono analizzare, si fanno anche piú grandi; possiedono un'espressione propria. Qui vediamo il fatto come è accaduto, il vulcano in eruzione, la grande battaglia reale o ricostruita, la via, il cabaret, il treno che marcia e l'apparecchio che vola, e

il mare tempestoso... Qui il vero passato, con la sua gente che ormai non esiste piú e le loro vicende che sono perdute per sempre; qui il presente in qualsiasi momento ed in qualsiasi posto del mondo; qui il futuro immaginato, sognato, fantasticato come se fosse vero, benché esista soltanto nella mente e nella volontà del suo creatore. Qui si trova tutto davanti allo spettatore, in pochi minuti, con l'autentica apparenza della simultaneità. Qui, infine, l'uomo rappresenta se stesso, incarna l'uomo.

Per il pubblico e l'uomo medio è la cosa piú interessante, è quella che possiede piú calore umano, quella piú viva ed affascinante. Ma, benché non si voglia, l'uomo sullo schermo è l'uomo-cosa e l'attore sullo schermo è l'attore-cosa. Nel film *Estasi* (Ekstase, 1933) di Machaty, il tafano che si rivolta, scivola, cade, si arrampica per il vetro della finestra ha tanta qualità quando il volto dell'attore che lotta contro il muro invisibile della sua angoscia senza uscita. In teatro, l'attore avrebbe dovuto incarnare il tafano prigioniero del vetro, farlo conoscere, rappresentarlo. Nel cinema il tafano è un personaggio come l'uomo. E ambedue sono angoscia.

Sulla grande scala espressiva del cinema, l'uomo e la sua incarnazione nell'attore non sono che il punto medio, possiamo dire che siano il punto centrale per il forte egocentrismo umano. Per esempio, l'immagine del traghettatore, nella *Canzone della Vita* (Das Lied des Lebens, 1930) di Granowsky, possiede abbastanza espressione per se stessa. Esprime veramente il complesso architettonico del traghettatore. In questo complesso, le figure umane adottano l'atteggiamento meccanico, simile a quello delle lastre metalliche, nella loro geometria. L'uomo non è altro che un pezzo, solo, isolato nel primo piano.

Ariana (Ariane, 1931) di Paul Czinner, con Elizabeth Bergner e Rudolf Foster, è uno dei piú bei romanzi d'amore che si siano fatti nel cinema: il poema ed il dramma della adolescente innamorata dell'uomo maturo, in cui incarna l'avventura della vita. Elizabeth Bergner è una delle piú grandi attrici del cinema e del teatro e Paul Czinner un grande realizzatore: il suo giuoco scenico è cinema. Il cinema si esprime qui con l'atteggiamento umano, con la voce umana; il cinema è l'uomo.

Ma dopo non è piú cinema. Questo occhio megaterico è un atteggiamento umano che non è piú umano. Il primissimo piano lo ha lasciato senza umanità, l'ha fatto surreale. E veramente non è altro che il pezzo d'un uomo. Nel campo lungo, invece, l'uomo è un pezzo dell'architettura o del paesaggio, qui la sua espressione cinematografica si trova nel suo valore come pezzo isolato, cosí come prima aveva valore come parte del complesso.

Soltanto nella regione media l'uomo possiede valore come strumento della espressione cinematografica. Soltanto in codesta zona di

visione normale, di *visione umana*. Ma la pupilla del cinema è molto piú ampia e, da entrambi i lati di questa regione neutra, metaforicamente l'ultravioletto e l'infrarosso dello spettro della espressione, il giuoco scenico dell'attore si sente privo di ogni valore nella forma cinematografica. La confusione e anche l'identificazione — teorica o pratica — dell'arte scenica e dell'arte cinematografica han fatto considerare il cinema muto come pantomina e quello sonoro come teatro inventato di nuovo. Ma non è né arte scenica, né pantomina, né teatro.

E ha dato anche il concetto del cinema come arte effimera, le cui opere non possono sopravvivere che pochi anni. Questa tesi attacca direttamente il valore della forma cinematografica, i fondamenti artistici del cinema. Perché lo scopo di ogni opera d'arte è l'eternità.

Ma questa tesi non avrebbe nessuna importanza se non fosse diventata adesso il punto d'appoggió per attaccare il cinema e sopratutto se non fosse stata accettata e ripetuta dagli esteti piú serii e dai grandi maestri dello schermo che fanno opere d'arte. E' l'idea volgare che corre e si accetta senza che nessuno si domandi se sia la verità.

Chiunque voglia farlo, troverà subito che le opere cinematografiche non sono effimere. O cosí effimere come quelle di qualsiasi altra arte. Molti film hanno oggi tanta vita come il giorno della loro prima, purché si possano rivedere. *Nanouk, l'eschimese* (1920-22) e *L'uomo di Aran* (1934) di Flaherty; *Il cappello di paglia di Firenze* (1926) e quasi tutta l'opera di René Clair; *La corazzata Potemkin* (1925) e quasi tutta l'opera di Eisenstein; *M* (1931) e quasi tutta l'opera di Fritz Lang; *Giovanna d'Arco* (927) e *Vampyr* (1931) di Dreyer e tutta l'opera di Chaplin, dal 1914. Si potrebbe fare un lungo elenco di capolavori che sono rimasti fuori discussione. Ma anche sono rimasti film vulnerabili dal tempo come quelli delle «dive»: *L'angelo azzurro, Marocco, Fatalità* di Joseph von Stenberg, con Marlène Dietrich; quasi tutta l'opera di Greta Garbo, benché sia stata diretta quasi sempre da realizzatori mediocri e senza personalità. Se guardassimo l'elenco dei premi Goncourt o dei premi Nobel, vedremmo quanti di questi sono rimasti dopo la rigorosa selezione che è stata fatta.

Inoltre, l'effimero è il medesimo concetto dell'effimero. Non possiamo sapere che cosa sia effimero perché non possiamo andare indietro nel tempo e rivivere il passato. Soltanto lo vediamo da oggi, coi concetti e sentimenti della nostra vita, non con quelli dei contemporanei dell'opera d'arte. Ed ogni tempo vede in un'opera d'arte ed in un artista, dei concetti estetici diversi. Perché l'estetica piú pura è accomodata — forse fatta — con lo sviluppo della nostra vita, con le idee, sentimenti, abitudini della nostra vita di tutti i giorni. Per trecento anni i quadri del Greco sono rimasti senza che nessuno ci «vedesse» una opera geniale. Poi, l'evoluzione della pittura moderna ha concesso a queste opere tutto il loro valore. Cosí come gli uomini sono vis-

suti per tutto il Medioevo vicini alle statue ed ai monumenti grecoromani senza mai sospettare quello che un giorno ci doveva « vedere » il Rinascimento: il canone della bellezza. E cosí succede sempre. Quello che noi vediamo adesso nel Don Chisciotte non è certo quello che vi hanno visto i contemporanei del Cervantes; ma anche quello che vede un uomo a venti anni è diverso da quello che vede ai quaranta o ai sessanta anni.... La vita muta, non l'opera d'arte. Perciò muore, risorge o sparisce ogni artista ed ogni opera. Oggi vediamo con tenerezza e sapore arcaico i film commerciali piú modesti e piú fragili degli inizi del cinema; quelli che nel loro tempo fecero esplodere il dispetto dello spettatore raffinato. Senza parlare di George Méliès, trionfante nel suo tempo, scomparso in vita, scoperto di nuovo adesso.

La vita d'ogni giorno muta tanto ed in cosí poco tempo da non potersi immaginare. Ogni uomo vive chiuso nella sua generazione, cammina con lei, muore dentro di lei senza quasi sapere quello che accade e quello che arriva. E poiché muta la vita, muta il concetto della bellezza in maniera insospettata. Charles Lalo ha concentrato molti esempi in uno dei suoi libri.

Infine, quello che nei grandi film invecchia o muore rapidamente, è ciò che sa d'arte scenica. L'arte scenica è veramente effimera, non cosí l'arte in prosa. Perché è fatta con le abitudini, gli atteggiamenti, le caratteristiche, i tenori di vita piú attuali, altrimenti sarebbe stata incomprensibile al pubblico. L'atteggiamento della donna ingenua o lasciva o anelante d'oggi non è lo stesso di quello di venti anni fa. La moda è il grafico del tenore di vita quotidiano, d'ogni momento, e non c'è nulla che si veda piú lontano, in un film, come la moda. Ma anche tutto l'altro è ormai passato.

In questi film delle « dive », ciò che è piú debole è il giuoco scenico delle attrici superfemminili, incarnazione d'un concetto dell'amore e d'un ideale erotico. Quel noncurante porsi a sedere sul pianoforte che, qualche anno fa, voleva significare qualcosa, adesso non ha nessun senso e perciò sta per cadere nel ridicolo. Oggi nessuno potrebbe vedere Sarah Bernardt nella *Signora delle camelie* e nessuno la metterebbe sulla scena come il giorno del suo debutto. Ma poiché nel film non si possono rinnovare né lo scenario, né l'interpretazione, secondo i tempi, esso invecchia. Se l'arte scenica è il tutto nel film, questo muore... Il superficiale ed il vuoto muore in tutte le arti. Chaplin, nei suoi film di quaranta anni fa — quaranta anni di cinema! —, tutti pieni di mascherate strane, è il piú grande esempio. Ma ce ne sono molti altri.

Con l'atteggiamento del grande attore o col verme stretto in una morsa di fuoco, col teatro o con la musica, con la scienza, o con la pittura... con tutto si può fare cinema. Ma perchè possa diventare cinema... si deve fare cinema. E d'accordo coi principi fonda-

mentali di quest'arte. I quali sono, per la forma: riprese concrete, visibili, forme plastiche dello spazio coi loro valori intrinsechi; creazione di altre forme plastiche, forme di narrazione col suo ritmo per ottenere l'espressione definitiva del film col montaggio. Questa è la forma cinematografica e qui sono tutti i suoi valori.

Cosí dunque il problema della forma cinematografica è uno dei piú importanti che si possono presentare oggi nel cinema e forse anche in tutte le arti. Questione vitale per l'evoluzione e lo sviluppo del cinema. Perché oggi lo si sente stanco dappertutto, meno in qualche creatore geniale. Cosí dice René Clair, l'uomo che rinnovò il cinema negli inizi del sonoro. Cosí dicono i grandi realizzatori italiani che l'hanno condotto su una strada viva, con la sua realtà a volte crudele. Cosí dicono gli inglesi che hanno fatto le opere d'arte piú intelligenti dei nostri giorni. E cosí può dire qualsiasi persona che vada al cinema col desiderio di vedere la bellezza .In nessuno dei grandi festival che si danno ogni anno nei vari paesi è mai riuscita una opera come quei venti o trenta capolavori che aprirono nuove strade nei cinquanta ultimi anni. Non voglio dire come qualità intrinseca, poiché sempre se ne vedono cosí, ma come potere di rinnovamento.

E questa stasi è perché si sono dimenticati i valori della forma cinematografica, perché quasi tutti i film sono soltanto arte scenica e molti altri, teatro impresso in film, secondo la teoria di Pagnol. Se non leggessimo le didascalie nei film parlati in lingua sconosciuta, nessuno capirebbe niente: quasi tutto è detto dalla parola e quasi niente dall'immagine. Teatro in scatola, ma non cinema. Invece nei primi film di Chaplin le didascalie non servono, quello è cinema.

Si deve uscire da questo stretto circolo chiuso del cinema come arte scenica ed arrivare alle sue forme autentiche. Il creatore cinematografico, il grande artista rinnovatore non deve mai pensare che il cinema è l'atteggiamento bello d'una bella attrice, neanche d'una grande attrice, ma, per esempio, i valori di quelle due riprese dei funghi divoratori e della terra vista da cento chilometri. Ognuna per quello che rappresenta in se stessa, prima, e dopo, per il posto che occupa nella unione creatrice. E' quanto può rinnovare *l'altro* cinema, e non il cinema scenico, il cinema generico.

Vogliamo dire: si deve ritornare alla immagine, esprimere sempre, ad alta voce, che il cinema è immagine. Il postulato principale del cinema è l'eterno ritorno all'immagine, fondamento della forma filmata.

Manuel Villegas Lopez
(Trad. di A. Navarro Linares)

David Lean e il cinema inglese

Premesse

Non è certo possibile astrarre la significativa personalità del regista inglese David Lean da quelle che sono le piú concrete risultanze artistiche ed industriali della cinematografia britannica in questi ultimi dieci o quindici anni. Le quali risultanze, poi, derivano in linea diretta dalla totale — e piena di fermenti — produzione inglese di film: produzione che offre all'osservatore prospettive e angoli visuali d'indubbio interesse e vigore, che si esplica attraverso il doppio filone del film a soggetto e del documentario. Dove, comunque, è da notare che i confini non sono mai perfettamente delineati, ritrovandosi nell'un filone — con continuità costante — elementi dell'altro, atti a rinvigorirne e chiarirne — sia in linea estetica che spettacolare — atteggiamenti e motivi, climi e personaggi. Talché la definizione di John Grierson secondo la quale il documentario è « creative treatment of actuality » (*elaborazione creativa del vero*), risulta — in siffatto discorso — adeguatamente definita nella compiutezza del suo significato estetico e morale. E ancora Grierson: « Il solo punto in cui l'arte è tutt'uno con l'informazione, è il punto in cui « la fiamma s'innalza e balena la luce ed entra a nutrirsi nell'anima ».

« In questo stimolo ad allargare instancabilmente gli orizzonti della ricerca espressiva — che era già suggellato nella prima intuizione di Grierson e che egli stesso esemplificò in una prassi costante — è da ricercarsi, a nostro avviso, la ragione prima della vitalità storica della scuola documentaristica britannica » (1).

Si aggiungano, a quello di Grierson, altri nomi come quello di Paul Rotha e Basil Wright, fino alle suggestive e puntuali ricerche fonofilmiche di Alberto Cavalcanti, per dedurre in assoluto questa definitiva influenza del documentario britannico sugli aspetti vitali del linguaggio cinematografico.

---

(1) FRANCO VENTURI: *Appunti su John Grierson*. Bianco e Nero, A. A, n. 5, maggio 1949.

E', in definitiva, il « reale », poeticamente trasfigurato, che diviene « personaggio », cioè a dire altrettale immagine della realtà, la « totalità » che s'identifica col « frammento » (inteso quale vivo contributo a ricreare la totalità stessa). « Il problema sociale e collettivo, l'analisi del ciclo produttivo, l'elemento didascalico insomma, costituisce appunto, con la sua struttura lucidamente raziocinante, la veste corporea di quel determinismo, simbolo drammatico d'una condizione esistenziale assoluta. Il didascalismo di Grierson è quindi un dato emotivo immediato, in cui l'occasione illustrativa si subordina ad un'istanza epica » (2).

Ben è chiaro, quindi, come sia appunto questa del « dato emotivo » inteso come « impulso creativo » la chiave che ci apre le porte alla comprensione del piú impegnato film inglese a soggetto.

Diverse fra loro potranno essere le esperienze e, soprattutto, i risultati: ma (se si eccettua, forse, la pur ragguardevolissima apparizione sullo schermo inglese di Laurence Olivier), unica, si vedrà (e appunto nel senso suddetto), è la premessa. L'educazione documentaristica inglese, cioè, non ha mancato di dare i suoi frutti — e ben marcati ed evidenti — nel campo del normale lungometraggio.

* * *

Nella creazione di un personaggio, è ovvio, s'ha da puntare essenzialmente sul manifestarsi in esso delle « passioni » che valgono a conservarlo su un adeguato piano narrativo. E il discorso, non conterrà per questo (ove si consideri il solo « cinema d'arte ») minor « foga realistica » di quanto essa stessa non sia applicabile alla « verità » (fotografata e interpretata) del documentario.

E' una semplice questione di « tono » e tutto dipende dalla sua maggiore o minore capacità di sincerità e convinzione. Alla stessa guisa, poniamo, un film come *La terra trema* di Luchino Visconti deve la sua validità estetica tanto allo sceneggiatore (colui che ha « creato » i personaggi) che al regista (colui che ha « vissuto » il film, nel film, immedesimandosi cioè nella « dimensione » creata dall'atmosfera che i personaggi stessi hanno sollecitato).

Non vedrei perciò sostanzialmente differenziarsi da siffatta interpretazione, nemmeno il primo film inglese sonoro di una reale consistenza, *The Private-Life of Henry VIII* (Le sei mogli di Enrico VIII), appunto per quella sua « originalità spietata », per quel tanto di « grand-guignolesco » che i suoi personaggi e le sue situazioni comportano. Particolarmente indicativa in questo senso mi appare l'osservazione del Paolella a proposito del protagonista, Charles Laugthon: « ... compo-

(2) V. nota precedente.

neva il suo ruolo come quello di un sovrano shakespeariano per teatri di provincia ...! » ([3]).

E' indubbio che qui si verifica l'affermazione di un personaggio (e il *dato* storico sarà anche, soprattutto, *dato* atmosferico, atto cioè a sufficientemente definire un ambiente, il « clima » di un'epoca) inteso ad esprimere una parte di sé che, in certo senso, sopravanza il fatto della sua esistenza fisica, che esso stesso, in definitiva, può abbracciare e comprendere.

E' il primo passo, quello di *Enrico VIII,* se vogliamo, verso una particolare accezione della « maniera » estetica, che il cinema britannico perseguirà con sagacia, e con diversi risultati, rispondenti però all'unico comun denominatore di un reale « rispetto » per le tradizioni storiche (e cinematografiche) del proprio paese.

Bisogna arrivare alle esperienze piú recenti, quelle dell'ultimo decennio, per constatare come questa « affermazione di principio » abbia saputo trovare una concreta ricchezza e varietà di applicazioni, svolgendosi su una gamma di sfumature che vanno dalla reinterpretazione dei classici (vedi Olivier) alla « tragedia da camera » piccolo borghese (è il caso di Lean), dalle suggestioni sia spettacolari che culturali di Carol Reed alle realistiche interpretazioni del poliziesco e del giallo di Basil Dearden o Sidney Gilliat. Nell'ambito di questo quadro tracciato per sommi capi, la personalità di David Lean appare come circostanziata e condizionata da un terreno assai fertile. E' su questo terreno che la vitalità dell'artista incide col vasto cerchio delle proprie possibilità espressive.

Ed è, infine, quel terreno in cui « i problemi generali hanno circoscritto quelli degli individui », dove « il cinema ha tenuto presente il problema di tutti » pur rivolgendosi « alla vicenda quotidiana di ognuno » ([4]).

Su questa elementare verità, sempre consona — nonostante tutte le teorie — all'espressione dell'arte in qualsiasi tempo, il Lean ha lavorato e lavora con attaccamento e pervicacia.

Il regista

Parecchi anni or sono, Vsevolod Pudovkin affermava: « Per giudicare la personalità di un registra creatore non si deve far altro che osservare i suoi metodi di montaggio. Quello che per uno scrittore è lo stile, per il regista è il modo particolare e personale di montaggio.

([3]) ROBERTO PAOLELLA: *Lettera sul cinema britannico,* Bianco e Nero, A. X, n. 2, Febbraio 1949.

([4]) MARIO VERDONE: *Il culto degli eroi nel cinema inglese,* Cinema N. S., Vol. I, A. I, n. 25, ottobre 1948.

L'unione in successione creativa dei singoli pezzi di pellicola è decisiva rispetto al prodotto finito che è il film: ed è compito del regista, appunto, quello di creare con dati elementari intere scene ».

L'antica teoria di Pudovkin si applica egregiamente alla maniera cinematografica di David Lean.

In piú serve, assai spesso, a delimitarne il mondo poetico, il clima espressivo, inteso in diretta funzione di quella sua capacità a definire — attraverso il procedimento « sintetico » offertogli dal mezzo — determinati stati d'animo, soluzioni e approfondimenti psicologici. Tutto ci appare, in Lean, assai semplice ed armonioso, quasi il regista tenda — consapevolmente o meno — a liberarsi di un fardello culturale che — vuoi o non vuoi — fa sentire il suo peso. Ma, Dickens o Noel Coward, Lean riesce a dominarli e riesprimerli (interpretandoli) attraverso una forma piana e al contempo rigorosa, apparentemente dimessa ma sensibilissima ai richiami dell'intelligenza e della sensibilità.

« Il mondo di David Lean è racchiuso nei limiti di un realismo psicologico che affonda le radici in una importante tradizione culturale ... Gli avvenimenti del mondo esterno (a proposito di *This Happy Breed,* 1943) ... si riflettevano come attutiti nell'animo dei personaggi ed acquistavano una interiore drammaticità che progrediva, nel corso dell'azione, piú per via di sfumature che per violente esplosioni di sentimenti » (5).

E lo stesso Lean: « Lo scopo piú importante di un film è quello di delineare un carattere e di creare un'atmosfera. L'azione è una cosa secondaria ». Queste affermazioni, evidentemente, pongono in giusta luce l'individuazione della personalità del regista, affidandola a schemi che appartengono, pur distaccandosene, a una interpretazione « letteraria » del testo cinematografico.

Per Lean, direi, realizzare un film significa, al tempo stesso, *sceneggiarlo.* Che la sceneggiatura sia stata fatta in precedenza non ha alcuna importanza: ciò che conta, a mio giudizio, è l'atteggiamento spirituale (dal quale deriva ogni processo narrativo) col quale il Nostro si pone dietro la macchina da presa.

E' l'atteggiamento di chi *legge* e, nel leggere, *vive.* Dal che deriva, alla fin fine, quel senso di armonica pacatezza spirituale, di geniale autocontrollo, di tacita ed attenta introspezione psicologica e realistica, che è ben proprio di tutta l'opera cinematografica di David Lean.

La *verità,* non è discorso nuovo, ha profonde radici nell'intima vita degli esseri: e il regista, in questo caso, non è che uno di essi, il primo e l'ultimo.

---

(5) FERNALDO DI GIAMMATTEO: *David Lean,* Cinema, N. S. Vol. II, A. II, n. 15, Dicembre 1949.

Per questo, insomma, l'opera del Lean può apparirci come segnata da un inconfondibile e irripetibile giro di continuità che sale da un'interpretazione *intimista* del reale, e sa raggiungere, a volte, le sfere di una librata poesia.

* * *

Nel 1942, in collaborazione con Noel Coward (il quale ci appare qui anche in veste d'attore), David Lean affronta la regia cinematografica con *In Wich We serve,* che apparve da noi, subito dopo la liberazione, con sottotitoli in italiano e con il titolo *Il Cacciatorpediniere Torrin,* rivelandoci altresí per la prima volta quell'attrice di gran classe (e di semplicissimi mezzi espressivi) che è Celia Johnson.

La carriera cinematografica di Lean comincia dunque sotto il patronato di Coward. Dal quale, comunque, il regista tende ad affrancarsi sempre piú, per giungere a posizioni affatto personali, ad una sua compiuta ed originale visione della realtà.

Non ci arriverà che nel 1945, con il mirabile *Brief Encounter* (Breve incontro), tratto comunque dalla commedia dello stesso Coward, e del quale parlerò in seguito. Prima avrà realizzato *This Happy Breed* (La famiglia Gibson, 1943, con Celia Johnson e Robert Newton. « Da allora fu chiaro che, pur attraverso tutte le incertezze e anche nello stato di soggezione in cui venne a trovarsi nei confronti della mentalità alquanto « sophisticated » di Noel Coward, il suo spirito aderiva intimamente alle sofferenze, i piaceri, i problemi e la vita in fondo scialba e monotoma dell'umanità media che rifugge in egual misura dall'eroismo e dalle tortuose complicazioni psicologiche » [6]; poi, nel 1944, *Blythe Spirit* (Spirito allegro) con Rex Harrison, in cui quella mentalità « sophisticated » del Coward riporta forse la sua piú chiara vittoria, ma dove tuttavia non è difficile scoprire l'estrinsicarsi di un *humour* che si esprime tutto su corde psicologiche volutamente dimesse e smorzate.

Dopo la luminosa parentesi di *Brief Encounter* (che rimane a tutt'oggi il suo capolavoro, ed una delle pagine piú singolari della storia del cinema), Lean inaugura il periodo del suo contributo, attraverso il cinema, a comprendere ed interpretare l'arte di Charles Dickens.

Due sono i suoi film derivati da romanzi del Dickens: *Great Expectations* (Grandi speranze, 1946) con John Mills, Valerie Hobson, Jean Simmons e Alec Guinnes, e *Oliver Twist* (Le avventure di Oliver Twist, 1947) con Robert Newton, Alec Guinnes, John Howard Davies e Kay Walsh. Il primo dei due è, a mio avviso, il migliore: decisamente Lean intende ricreare qui un clima fiabescamente suggestivo, riuscendovi perlomeno nella prima parte, quella dell'infanzia del protagonista, tutta

(6) FERNALDO DI GIAMMATTEO: *art. cit.*

titubanze, dubbi, sentimenti repressi, dove la innocente curiosità del fanciullo è un'arma contro la strapotenza spettacolare del terrificante.

Oliver Twist, dal canto suo, risulta un racconto grammaticalmente perfetto, vivido nella narrazione, funzionalismo nel taglio delle sequenze e delle inquadrature, nella ricerca di materiale plastico, nella recitazione, nel tono fotografico: ma, al disotto, v'è come un gelo, una sorta di impossibilità a tramutare in accenti partecipi l'indiscussa validità dei capitoli letterari.

Ed ancora, nel 1949, *The Passionate Friends* (Sogno di amanti) con Ann Todd, Claude Rains e Trewor Howard, dove il Lean — sia pure in un ambiente diverso — tenta di ricreare la storia e il clima di *Brief Encounter.* Il testo letterario da cui il film si muove, è stavolta il romanzo « The passionate friends » di H. G. Wells. C'è, indubbiamente, qui una intenzionalità polemica verso la società inglese, ma non è certo questo — come pur altri hanno detto (7) — il motivo predominante nel film, e neppure la ragione del suo « insuccesso poetico ». Se infatti esso non ci appare realizzato, o fu comunque inferiore all'aspettativa, la ragione è d'indole essenzialmente soggettiva, va ricercata cioè nel « vizio » (sia pur temporaneo) della personalità creatrice che non riesce ad esprimersi, che tenta inutilmente di rifarsi la mossa, che ricorre ai surrogati della grammatica cinematografica non riuscendo piú, come altra volta, ad esprimersi con semplicità e naturalezza di mezzi. Ancora una volta, comunque, *The Passionate Friends.* è esempio di estrema misura (se non di esemplare chiarezza umana) che si estrinseca in moduli espressivi particolarmente pregnanti, in una accorta, amorosa ed attenta guida degli attori.

Lean ha ormai raggiunto un preciso ambiente d'espressione, forse incapace di impennamenti ed entusiasmi (non vorrei far ricorso, qui, alla tradizionale flemma britannica), ma tuttavia denso di significati concreti che si spiegano su una linea disincantata e vivida d'armoniosa saggezza. Nelle sue opere, oggi, non c'è possibilità di scarto od esitazione: in altri termini, il Lean sembra essere arrivato ad una conclusione felice, che non significa mediocrità, sibbene tacito e sommesso approfondimento di un problema. Un problema semplice, per il quale non c'è da dire altro che la sua validità è appunto nel suo verificarsi, nel piano snodarsi di un'azione la cui conclusione era già nelle sue premesse, cosí discreta e semplice eppur gravida d'invisibili contenuti emotivi.

---

(7) GUIDO ARISTARCO: *Sogno d'amanti,* Cinema, N. S. Vol. II, A. II, n° 25, ottobre 1949. Altrettanto privo di fondamento mi appare il parallelo qui dall'Aristarco tracciato tra alcune soluzioni tecniche del Lean e *Staroe I novoe* (La linea generale) di S. M. Eisenstein. A meno di non voler concludere che tutto il cinema si somiglia in quanto pellicola impressionata.

Gli ultimi due film di Lean arrivati da noi, *Madeleine* (L'amore segreto di Madeleine, 1950) con Ann Todd, Jvan Desny, Norman Wooland e Leslie Banks, e il recente *Breaking the Sound Barrier* (Ali del futuro) con Ann Todd, Ralph Richardson e Nigel Patrick, sono la conferma di questa « stagione » spirituale.

Breve incontro.

Voce di Laura: *Volevo davvero farlo, Fred, lo volevo davvero: rimasi lì tutta tremante ... proprio sull'orlo, ma non ne fui capace. Non avevo abbastanza coraggio. Vorrei poter dire che è stato il pensiero di te e dei bambini a fermarmi, ma non sarebbe vero. Non avevo alcun pensiero, ma provavo soltanto il desiderio struggente di non sentir piú nulla, di non essere piú cosí infelice.* (da *Brief Encounter* di David Lean).

Capita di rado, come in *Brief Encounter,* di veder realizzata una altrettale, sintetica armonia ispirativa, di non avvertire il peso, nell'azione e nei personaggi, delle « lungaggini » — riscontrabili anche in opere d'arte — dovute a certa « esuberanza » dei dialoghi o del metraggio. *Brief Encounter,* perciò stesso, risulta opera d'incredibile levità, d'armonioso equilibrio formale e spirituale; poche altre opere, a mio avviso, gli reggono il confronto (s'intenda l'accostamento unicamente riferentesi ad una valutazione qualitativa in senso formale): *The Gold Rush* di Chaplin, *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer ...

E, per dare un adeguato giudizio critico su questo film, è necessario — credo — innanzitutto astrarsi dalla mera classificazione temporale del genere e degli avvenimenti: che la materia poetica (non è un segreto ma non tutti sembrano ricordarselo), rifugge per natura da qualsiasi motivo che, catalogandola, voglia affibbiarle un'etichetta. Ricordo che, non molto tempo fa, il sottoscritto ebbe a discutere, a proposito di *Jeux interdits* di René Clement, contro una fallace interpretazione critica impostata sul fatto di considerare, nel film suddetto, il mondo dell'infanzia contrapposto a quello degli adulti.

Ben è chiaro, comunque, che tale contrapposizione esiste: ma infine, non è che la patina esteriore, i riflessi umani, psicologici, lirici dell'opera sono sostanzialmente validi in qualsiasi età. Non molti mesi or sono Chaplin ci ha dimostrato, in *Limeligth,* come si possa essere bambini a sessant'anni.

Non dissimile risulta, quindi, il discorso intorno a *Brief Encounter.* Motivi di validità « universale » (per servirsi di un termine fin troppo abusato) si ritrovano ad ogni passo su quel « convenzionale » scandirsi degli avvenimenti quotidiani, quasi ad ogni passo del dimes-

so, ma armonicissimo dialogo. La « voce interiore » di Laura, che commenta l'azione, le dà — nel racconto a ritroso — i riflessi necessari ad una piú larga comprensione poetica ed umana, osserva di volta in volta: ... *Questo accadeva una settimana fa. Si stenta a credere che sia passato cosí poco tempo. Quello era l'ultimo giorno che si restava da passare insieme. Proprio l'ultimo, per tutta la vita* ... Oppure ... *Quelle ultime, poche ore, passarono tanto in fretta* ... E ancora: ... *Mentre attraversavamo la stazione, ricordo di aver pensato: è l'ultima volta che sono con Alec. Vedrò ancora tutto questo, ma senza Alec* ... Fino ad arrivare ad una conclusione tanto pregna d'intensa verità e commozione! ... *Finché lo sentii. Dissi a me stessa: « Non è partito ... all'ultimo momento gli è mancato il coraggio ... Non può essersene andato. Fra qualche secondo tornerà nel bar, fingendo di aver dimenticato qualcosa ». Pregai che fosse stato cosí ... ma i minuti passavano* ...

Le parole insomma, nel modo e nel tono, rivelano un loro segreto, irraggiungibile palpito: si librano, apparentemente, al di là del bene e del male, e in realtà sono intensamente partecipi del montaliano « male di vivere », celebrano una stretta fratellanza con le gioie e i dolori dell'esistenza; fratellanza che è in esse e le sconvolge e le attanaglia, e pudicamente non si esprime. Il raffronto visivo con battute del genere, dove la vita è sospesa ad un filo sottile, può essere fatto con la sequenza dell'arrivo del treno dal fondo mentre i due protagonisti affannosamente corrono in senso inverso nel sottopassaggio; con le luci dei finestrini che sbattono, accarezzandolo, sul volto della Johnson, quando la coglie l'idea del suicidio (... *Rimasi lí tutta tremante* ... *ma non ne fui capace. Non avevo abbastanza coraggio* ...).

Altrettale atteggiamento rassegnatamente amaro e disincantato, si troverà nelle parole di Alec. (*Perdonami* ... *di averti incontrata, di averti tolto il granello di carbone dall'occhio, di averti amata* ... *di averti condotta a questa infelicità, a questa miseria* ...).

Il profondo significato poetico di *Brief Encounter* può riassumersi, tutto, in queste parole del protagonista: *Io ti amo, Laura, e ti amerò sempre, fino alla fine della mia vita. Non ho il coraggio di alzare gli occhi a guardarti, perché ormai so una cosa. So che questo è il principio della fine* ... *non della fine del mio amore per te, ma le fine dei nostri incontri, della nostra possibilità di stare insieme. Ma non proprio subito, cara, non subito.*

Con l'esperienza di *Brief Encounter,* il regista inglese, David Lean ha toccato l'apice di una perfetta armonia e di una felice unità ispirativa. Questi risultati, solo ad una osservazione piuttosto superficiale possono sembrare esclusivamente propri ad una nazione, ad una educazione cinematografica. La forza di *Brief Encounter* è, invece, direttamente proporzionale alla sua capacità di distacco da certi schemi, per divenire patrimonio di tutti.

Tito Guerrini

Pudovkin: il teorico e l'artista

Che la tanto richiesta revisione critica nel campo del cinema, debba investire non soltanto gli autori di film, ma anche i teorici, crediamo sia verità ormai universalmente acquisita. I copiosi saggi che ancora, ma molto raramente, vengon dedicati a pseudo-teorici come Canudo, Dulac, Spottiswoode, Rotha, per citare a caso, son destinati a finire del tutto dimenticati come l'opera degli autori che han preso in esame: poiché la graduale e ancora in atto sistemazione dell'estetica cinematografica sul piano dell'estetica generale, mostra con sempre maggiore evidenza come si sia equivocato nel conferire importanza teorica ad affermazioni empiriche ed asistematiche che, in quanto frutto di frammentarie esperienze o di geniali intuizioni, potevano al massimo rivestire un qualche interesse sul piano storico e culturale ma non davvero su quello della filosofia dell'arte.

D'altra parte sarebbe vano tentare di rinvenire una coerente linea sistematica anche nel pensiero di quelli che sono ritenuti universalmente i piú grandi teorici della storia del cinema, come Eisenstein o Pudovkin ad esempio, la cui indubbia importanza risiede piuttosto nell'aver formulato taluni principi estetici fondamentali nei confronti di una interpretazione filosofica del linguaggio filmico, che non nell'averne inquadrato con piena coerenza il significato estetico generale in una concezione unitaria dell'arte. Potrebbe pertanto affermarsi con ragione che anche nei confronti di tali autori maggiori una revisione critica si impone ed infatti l'estetica e la critica applicate al film han già fatto giustizia di tante loro affermazioni (la sceneggiatura di ferro di Puduvkin, il montaggio audio-visivo nella sua struttura « orizzontale » di Eisenstein, i fattori differenzianti di Arnheim a puro titolo di esempio), ma tale affermazione, sostanzialmente giusta, sarebbe del tutto dannosa se dovesse portare alla errata conclusione di una abolizione del significato storico, indubbiamente importante, di tali autori. Al di fuori di superficiali entusiasmi e di preconcette critiche ci si può cosí chiedere ad esempio che cosa resti oggi dell'opera, teorica e realizzativa, di Vsevolod Pudovkin e inquadrarne con una certa esattezza la figura di indubbia importanza nella storia del cinema. Poiché, a riprova della sua intima coerenza, la sua attività teorica non può mai intendersi dissociata, anche in talune discutibili affermazioni, da quella pratica: tutti

i cardini della sua formulazione teorica si inseriscono infatti con assoluta aderenza nel suo mondo di artista, e quando decade la sua attività di realizzatore, decade anche la sua attività teorica. La quale agli inizi ha i suoi punti fondamentali in quattro elementi: il soggetto, soprattutto in funzione del tema in esso contenuto, la sceneggiatura di ferro, cioè come montaggio a priori, l'attore, come collaboratore del regista e i cui compiti richiedono addirittura un montaggio particolare da cui scaturisce il montaggio definitivo, l'asicronismo nell'impiego del mezzo sonoro. Tali principi estetici sono l'evidente frutto delle istanze interiori di Pudovkin artista, teso alla affermazione di un cinema il cui rigoroso linguaggio di immagini nasce da una attentissima preordinazione, in cui lo svolgimento analitico della narrazione, giocata sullo attento studio psicologico dei personaggi, è frutto di una cosciente aderenza dello sviluppo narrativo agli avvenimenti previsti nel soggetto nonché di una viva coscienza da parte dell'interprete del dramma umano del personaggio. *La madre* (1926) è di questo cinema rigoroso ed essenziale, attento e preciso, fatto di una drammaticità contenuta e vibrante, un esempio addirittura illustre. Le derivazioni dal clima ambientale e dalle istanze psicologiche del *kammerspiel* sono evidenti, cosí come lo sono per altri aspetti nelle prime opere di Dreyer, ma appaiono superate nel loro aspetto polemico e contingente, intrise di una necessità normativa che è frutto soltanto dello stile dell'autore. Ed infatti l'unità di luogo, classica del *kammerspiel* e continua testimonianza della chiusa oppressività di un destino inevitabile, è infranta da Pudovkin i cui personaggi a tale destino intendono reagire. Lo studio psicologico, minuto e graduale, del personaggio della madre, non è frutto soltanto di esigenze di ordine narrativo ma soprattutto poetico: poiché tutta la drammaticità di *La madre,* come del resto quella di *La fine di S. Pietroburgo* e di *L'erede di Gengis Khan,* è nella evoluzione umana del personaggio centrale che da una amorfa visione dell'esistenza perviene gradatamente ad una chiara identificazione dei valori dell'esistenza stessa in funzione di una socialità in cui essa è storicamente collocata. I quartieri operai nella *Madre,* la borsa in *La fine di S. Pietroburgo,* il fantastico ambiente orientale in *L'erede di Gengis Khan,* non risultano infatti mai estranei all'azione del film e soprattutto al dramma del protagonista: la loro necessità è assoluta, cosí come è assoluta quella dei simboli che cosí frequentemente ricorrono nei film suddetti e che, lungi dall'assolvere una funzione puramente ideale, s'inseriscono nel vivo dell'azione drammatica. Non è pertanto da stupirsi se in film cosí meticolocamente preordinati, non soltanto nelle intenzioni contenutistiche ma nella soluzione dei problemi di struttura, la sceneggiatura, intesa come previsione rigida ed analitica del montaggio in un succedersi attento di contrappunti perfettamente orchestrati di contrasti meticolosamente studiati di analogie e

di simboli acutamente collegati, assolva una funzione addirittura determinate. Cosí come non è da stupirsi che il soggetto, soprattutto nella sua entità tematica, contenga già in sé « tutte le linee fondamentali dell'azione » elaborando il tema centrale del film. Inoltre l'importanza dello svolgimento psicologico dei personaggi nei film maggiori di Pudovkin chiarisce anche come l'attore abbia in essi funzione essenziale. Eppure, nonostante tutto, le formule estetiche di Pudovkin, astratte dalla realtà poetica delle sue opere, non riescono ad assumere piena validità e serbano oggi soltanto un interesse storico e culturale, un interesse cioè legato essenzialmente a quella evoluzione degli studi sul linguaggio cinematografico e a quell'inquadramento di esso sul piano dell'estetica generale, che hanno la loro piú viva tensione negli anni dal 1920 al 1935. Non è qui il caso di dimostrare verità ormai troppo ovvie, come quella della nessuna importanza che il soggetto ha nei confronti dell'opera filmica, o come quella che la sceneggiatura non può essere considerata che come proposta priva di ogni valore estetico, o come quella della necessaria unicità di autore per il film-opera d'arte. Le tre questioni, piú che evidentemente connesse, ci sembrano risolte non soltanto sul piano della filosofia dell'arte, ma sul piano della storia: e proprio i film di Pudovkin nel suo migliore momento creativo ci sembra offrano conferma nelle sue teorie sontanto in senso esclusivamente individuale: l'impossibilità di una generalizzazione dei suoi principi nasce infatti proprio dal loro individuarsi in uno stile, dall'essere cioè soltanto testimonianza di criteri di scelta attuati dall'esistenza nel processo creativo. Non è certo la vicenda nel suo complesso evolversi a conferire validità al dramma umanissimo di *La madre* o di *La fine di San Pietroburgo* cosí come non è il tema di questi film o di *L'erede di Gengis Khan* a investirli di significato poetico: ogni autore, in quanto esistenza, è calato in un clima storico di cui risente necessariamente l'influsso e quindi del suo mondo morale possono entrare a far parte anche elementi ideologici politici sociali culturali, ma soltanto nel loro concretarsi in quella forma assistenziale che è l'opera d'arte e che è il risultato di uno stile sta la loro validità poetica nella quale i contenuti umani originari sono trascesi e non piú identificabili. La decadenza delle successive opere di Pudovkin, come *Vittoria* (in cui peraltro gli è ancora accanto lo scenarista Karkhi suo collaboratore in *La madre*), come *Souvorov* o come *L'Ammiraglio Nakhimov* è la migliore conferma di come non sia il contenuto tematico a nobilitare le opere sul piano dell'arte, come cioè l'aderenza dell'autore al tema dell'opera può essere garanzia della sua autenticità esistenziale ma non del valore artistico dell'opera stessa. In quanto alla affermazione della importanza della sceneggiatura intesa come previsione inamovibile del montaggio è da ricordare che Pudovkin ha sempre curato, sia pure in collaborazione con altri, la sceneggiatura dei suoi film, e che pertanto tale af-

fermazione riflette soltanto una disposizione dell'autore ad operare in un modo piuttosto che in un altro nel processo creativo, esprime cioè soltanto un modo di concretarsi del suo stile che sarebbe erroneo voler elevare, come ha fatto Pudovkin, a norma precettistica generale: d'altra parte è fin troppo ovvio che il valore delle sue opere del primo periodo consiste essenzialmente nella fremente drammaticità visiva delle immagini e non nella inerte materia della sceneggiatura. E' importante notare che se il concetto di Pudovkin dell'importanza del montaggio è elemento fondamentale nella evoluzione degli studi sul linguaggio filmico, le formulazioni teoriche a tale concetto connesse peccano sovente di eccessiva rigidezza o di generività. Cosí affermare che il montaggio « è la base estetica del film », può essere esatto soltanto se al termine montaggio si attribuisce un significato molto lato che include ad esempio quello di montaggio nel quadro cioè di inquadratura; viceversa il montaggio, pur nella sua enorme importanza nella dinamica del linguaggio filmico, non è che uno degli elementi di esso tra cui è impossibile determinare aprioristicamente una graduazione. La tendenza nella teoria pudovkiana ad astrazioni non sempre precise, si riscontra perciò nella definizione che egli dà del montaggio identificandolo con lo stile dell'autore, mentre è ovvio che esso è soltanto uno degli elementi dello stile; nonchè nella classificazione dei tipi di montaggio, classificazione, come giustamente ha osservato l'Arnheim, del tutto arbitraria in quanto prevede distinzioni basate a volte su principi di contenuto e a volte su principi di taglio. Pertanto tutto il valore della teorica di Pudovkin nei riguardi del montaggio può identificarsi in quel suo farne uno strumento di linguaggio in cui l'individualità dell'autore si esprime in perfetta autonomia e in piena libertà dalle costrizioni di una realtà oggettiva: principio già del resto affermato dal Balazs e che sarà sviluppato analiticamente dall'Arnheim. La sintesi ideale che il montaggio effettua di elementi della realtà, che già hanno subito una prima « ricreazione » da parte dell'artista attraverso la camera, è l'elemento fondamentale della teorica di Pudovkn, ma anche quello che condanna irrevocabilmente la sua affermazione del principio di una collaborazione nella paternità del film d'arte. Occorre peraltro osservare che tale affermazione, spesso attribuita categoricamente a Pudovkin, era probabilmente intesa da lui su un piano esclusivamente strumentale, nel senso cioè di una partecipazione di diversi individualità al processo tecnico di realizzazione del film che riceve però la sua sostanziale unità da parte del regista: e i film di Pudovkin che recano la sua impronta inconfondibile sono la prova migliore della necessaria unicità di autore per un film d'arte, e della importanza del tutto relativa da attribuire all'apporto dell'attore. E' singolare notare peraltro che su quest'ultimo argomento Pudovkin non si è espresso in modo del tutto coerente poiché, dopo aver affermato

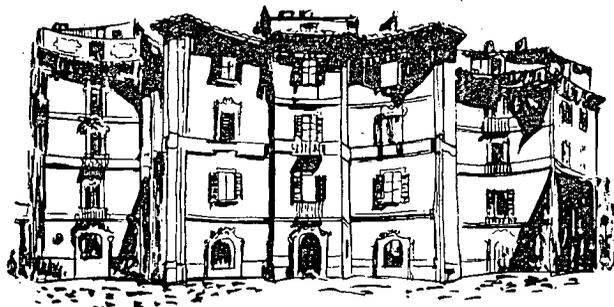
il principio di un attore puro materiale plastico nelle mani del regista, ha in seguito sostenuta la necessità di una partecipazione dell'attore al processo creativo con una implicita affermazione di quel « collettivismo » per noi incompatibile nella creazione di un'opera d'arte. Pur nel loro sovente empirismo e pur nella loro mancanza di ordinata disposizione, molto piú significative ci appaiono nel complesso le formulazioni teoriche di Eisenstein, sempre tese ad una aderenza costante del fatto teorico con il fatto artistico, ma sempre vigili nel ripudiare aprioristici schemi che siano limiti alla libertà creativa dell'autore. Le stesse affermazioni di Pudovkin sul contrappunto visivo-auditivo, base della funzione espressiva del sonoro del film, benché sostanzialmente esatte in quanto riaffermanti l'assoluta libertà dell'autore nella creazione del ritmo dell'opera filmica, non costituiscono in se stesse garanzia di validità espressiva: ne è prova l'espediente di soggettivismo sonoro attuato da Pudovkin in *Un caso semplice* nella nota sequenza della stazione, in cui la preordinata intenzione di creare un conflitto tra la qualità « oggettiva » delle immagini e la qualità « soggettiva » del suono, scopre una freddezza intellettualistica ed una carenza emotiva nell'autore. Altrettanto potrebbe dirsi per *Il disertore* in cui gli asincronismi e il ricorrere di simboli scoperti non pervengono alla creazione di un autentico clima drammatico ma assumono soltanto un significato esteriore e didascalico.

Naturalmente, la ricchezza e l'acutezza delle osservazioni, la genialità nella soluzione di taluni problemi strutturali, l'efficacia di una esposizione lucida e stringata, mantengono alle opere teoriche di Pudovkin un interesse non soltanto storico e culturale. Un interesse vivamente umano soprattutto in dipendenza della « revisione » dei propri principi teorici effettuata dall'autore quando si son fatti sempre piú urgenti in lui gli interessi di elementi ideologici e sociali al di fuori dell'arte: cosí dalla affermazione di Lenin, « di tutte le arti, il cinema è per noi la piú importante », Pudovkin arriva addirittura a proclamare che « nel cinema l'arte non è la cosa piú importante ». E' ovvio che da questa nuova prospettiva nella quale gli interessi del fatto cinematografico ricevono una decisa accentuazione storico-sociale, le precedenti affermazioni teoriche debbano sembrare a Pudovkin ispirate a un deteriore formalismo e non rispondenti alla piú intima ed essenziale esigenza del film sovietico che, « in opposizione al cinema decadente escapista e antiumanitario dell'Occidente borghese » deve permeare « la sua profonda ideologia il suo carattere popolare e il suo realismo ». E' da tale nuova prospettiva ideologica che derivano affermazioni come quella che l'orientamento del cinema sovietico deve consistere « nella lotta contro gli sfruttatori e gli oppressori dei lavoratori », « nella lotta per l'uomo cittadino per la sua libertà e la sua indipendenza ». Ed infatti Pudovkin, riaffermando l'influenza della scuola so-

vietica sul cinema americano ed europeo (e citando alquanto poco a proposito *Roma città aperta* di Rossellini) afferma che tale influenza ha un effetto benefico nei casi in cui « si manifesta non attraverso la imitazione dei procedimenti formali, ma mediante l'assimilazione dei tratti essenziali del cinema sovietico, vale a dire del suo carattere popolare, della sua ideologia, del suo realismo ». La revisione da parte di Pudovkin dei principi estetici che avevano informato le sue prime teorie, è evidente: egli afferma infatti che « dalla stesura drammatica dello scenario (pallido ricordo dell'importanza attribuita alla sceneggiatura di ferro) al montaggio dei diversi pezzi girati, i procedimenti tecnici non sono mai privi di un legame coerente con il contenuto e l'ideologia dell'opera. A sua volta il contenuto del film è il risultato di un assiduo contatto degli artisti con il popolo » e che « dopo *Ciapaiev* il ruolo dell'attore assume una grande importanza nel cinema sovietico. Laddove negli anni precedenti il contenuto di un film veniva rivelato soprattutto dal talento dello sceneggiatore e del regista, ora la vita esigeva dall'attore stesso una conoscenza approfondita della sua arte per incarnare l'uomo sovietico nuovo ... Egli non deve semplicemente interpretare la parte affidatagli, deve partecipare alla creazione del film nel suo complesso ». Che tale parziale sconfessione dei propri principi estetici del primo periodo, visti come espressione di un formalismo decadente, sia stata attuata da Pudovkin in piena autenticità, come cioè un sentito bisogno di riproporre il problema dell'arte nei confronti del problema piú generale dell'esistenza, non vi è ragione di dubitare. Lo storico non può però non rilevare come l'adesione dell'autore ad un dichiarato contenutismo, il suo bisogno cioè di vedere nel film un'opera che attui un possibile incontro con un vasto pubblico su un piano di significazione eminentemente sociale, abbia coinciso con una manifesta decadenza creativa: gli stessi personaggi degli ultimi film di Pudovkin anziché acquistare da questa nuova prospettiva esistenziale un maggior calore di umanità hanno rarefatto la loro vitalità in simboli generici e talvolta retorici; la cadenza drammatica delle opere è risultata incrinata dal peso troppo scoperto di elementi dichiaratamente tematici che nella loro preordinata dimostrazione vietavano ai personaggi di muoversi significativamente in una concreta problematica umana. Si ripropone cosí, anche attraverso le ultime opere del grande autore russo, il mito inafferrabile del realismo a cui appare sempre piú vano voler affidare la validità delle opere d'arte che può esistere soltanto come espressione unitaria coerente e necessaria del mondo dell'autore. L'arte ha cioè una sua realtà cosí come ha una sua logica: espressione del rapporto attuato esistenza-trascendenza non può avere altre finalità oltre se stessa, e proprio da ciò nasce il suo carattere di universalità. I mezzi usati da Pudovkin nei suoi primi film non sono da considerare come vuote ricerche formalistiche tendenti a

conferire alle opere un «involucro» di dignità; ma sono il risultato e il concreto manifestarsi di uno stile inteso come espressione di un mondo, sono gli strumenti con cui tale mondo si manifesta in una forma nella quale è risorto senza residui l'impegno creativo dell'autore, la fedeltà al suo mondo, e in cui consiste la qualità trascendentale delle opere. L'attività teorica che accompagna questo periodo particolarmente felice di Pudovkin in senso creativo, assume un significativo valore proprio come testimonianza di questo cercarsi ininterrotto dell'autore, di questo suo maturare con serena coscienza i propri modi stilistici per farne una necessità normativa. E se anche tali principi estetici, come si è visto, non assumono validità piena ed universale, se anche molti di essi risultano superati dagli studi sul linguaggio filmico di autori successivi, essi serbano una vitalità che nasce dall'intima coerenza dell'autore e si inseriscono con rilievo sul piano della storia.

La figura di Vsevolod Pudovkin si investe quindi secondo noi di una significativa importanza nella storia del cinema fino a quando egli resta, con le sue opere e con i suoi scritti, fedele alla concezione di un'arte che non abbia altra finalità oltre se stessa: fino ad allora le sue passioni di uomo, le sue ideologie politiche, le sue convinzioni etiche sono tutte risolte autenticamente nell'impegno creativo con cui egli attua la propria esistenza. E al di là di tali motivi Pudovkin appartiene all'intera umanità. La successiva revisione ideologica nei confronti dell'arte, cui si è accennato, anche se rispondente ad un autentico bisogno di Pudovkin uomo, anche se cioè sincera nei confronti delle nuove istanze della sua esistenza, è secondo noi inautentica nei confronti di Pudovkin artista e di Pudovkin scrittore sull'arte: e la condizione di sincerità di essa non può ritenersi sufficiente per la stessa essenza trascendentale dell'arte.

N. G.

Vsevolod Pudovkin

In Memoriam

Un film di Eisenstein è come un grido; un film di Pudovkin è come una canzone.
LÉON MOUSSINAC

Uno per uno quelli della « vecchia guardia » se ne vanno — Féyder, Stiller, Griffith, Lubitsch, Murnau, Eisenstein, Flaherty — e ora, Pudovkin. Il cinema non potrà piú essere lo stesso senza di loro perché, sebbene ciascuno esercitasse una propria particolare influenza, i loro posti di solitaria grandezza nella gerarchia del film rimangono tuttora vacanti. In realtà sono finiti i tempi dei giganti del cinema. Della « vecchia guardia » solo René Clair, Chaplin, von Stroheim, Lang, Dovzhenco, Dreyer, Gance, Pommer, Sjöström, Vidor sono rimasti e solo Chaplin e Dreyer hanno realizzato in questi ultimi anni opere degne del loro passato. Aspettiamo col fiato sospeso Anathan *per dare un verdetto su von Sternberg.*

Lo stesso era per Pudovkin. Nei due ultimi decenni egli non era stato che l'ombra di quel quintetto di capolavori che è costituito da La Madre, La fine di San Pietroburgo, Tempesta sull'Asia, Un caso semplice *e* Il Disertore. *Era quella la sua « età d'oro », il periodo fra il 1926 e il 1933, diciassette anni riccamente creativi durante i quali egli contribuí a sollevare l'arte e la poesia del cinema ad altezze tuttora non superate. Poi, malgrado il giovanilmente entusiastico e artisticamente appassionato manifesto pubblicato da lui, Eisenstein e Aleksandrov (i « tre moschettieri » del cinema sovietico) sulla funzione del film sonoro con l'avvento del parlato, Pudovkin riuscí a dar corpo ai suoi principi sull'uso contrappuntistico del suono e dell'immagine solo nel suo primo film sonoro,* Il Disertore, *ultimato nel 1933. Dopo di quello egli fece un altro quintetto di film, tutti storici, su vari eroi nazionali russi: Somoilov (in* Vittoria), Minin e Pozharsky, Suvorov, L'Ammiraglio Nakhimov *e* Zhukovsky, *il suo primo film a colori e la sua ultima grande opera. Come è scritto nel necrologio apparso sul* New York Times, *« all'apice con* Tempesta sull'Asia, La Madre *e* La fine di San Pietroburgo, *quando aveva mano libera, egli perse ogni carattere quando il Soviet estese fino al cinema la sua paternalistica sollecitudine ... La regía dell'*Ammiraglio Nakhimov *non era quasi riconoscibile come opera sua ». Con Eisenstein e Dovzhenco non si verificò*

lo stesso fenomeno — Alexander Nevsky *e* Ivan il Terribile, *con tutta la loro statica pompa, portano ancora l'impronta di Eisenstein, e ancora fino alla fine dell'ultima guerra i film sonori di Dovzhenco mantengono molta della poesia dei suoi grandi film muti. A cominciare da* Michurin, *comunque, era chiaro che anche Dovzhenco aveva perduto il suo primo carattere. Ma le linee generali rimangono le stesse. Conformarsi alla « linea del partito » sempre mutevole nell'U.R.S.S., era un onere non indifferente per un artista di genuino valore e individualità, e basterebbe ricordare le critiche sollevate dai commissari a Shostakovitch e a Prokofiev nella musica e specialmente ad Eisenstein nel cinema, volendosi riferire solo ai tre casi piú famosi, per rendersi conto degli ostacoli di fronte ai quali si trovavano altri artisti come Dovzhenco e come Pudovkin. Pudovkin poi, il piú sensibile del gruppo, si perdette piú rapidamente e nel modo piú completo. La sua recente gioviale apparizione al Festival di Cannes l'anno scorso mascherava lo sforzo evidente con cui da molto tempo senza dubbio stava lavorando.*

Come avviene per tutti i grandi artisti, la sua opera trascende i confini nazionali da cui ha origine. Egli fu quasi il supremo lirico dello schermo. E dico « quasi » solo perché Flaherty e Dovzhenco hanno talvolta toccato le stesse altezze. Nei suoi film l'eroe-simbolo era costituito dall'individuo, al contrario che nei film di Eisenstein dove l'eroe-simbolo era costituito dalla massa. Non era secondo a nessuno nel controllo dei suoi attori e, sotto la sua direzione, la Baranovskaya dette una delle tre piú grandi interpretazioni che si siano avute dalle attrici di tutti i tempi in La Madre (*che si estese fino a* La fine di San Pietroburgo) — *interpretazione a cui si può soltanto mettere accanto quella di Zasu Pitts in* Rapacità *e quella della Falconetti in* La Passione di Giovanna d'Arco. *Cinematicamente Pudovkin era un virtuoso della migliore qualità e le sue immagini e i suoi tagli erano una trascendente estensione della prima memorabile impressione ricevuta da* Intolerance, *a cui egli attribuiva non soltanto un debito incommensurabile, ma l'ispirazione ad abbandonare la professione di chimico per dedicarsi al cinema.*

Suoi maestri furono Vladimir Gardin e Kuleshov. Egli cominciò come attore (nel 1920, « Dubito di aver mai visto un film prima del 1920 » disse una volta) e non perse mai la sua passione per la recitazione, neppure quando divenne uno dei piú famosi registi del mondo. Ci si ricorda specialmente di lui la breve scena parlata dell'ufficiale czarista nella Madre, *il vagabondo di* La Nuova Babilonia, *Fedya di* Il Cadavere vivente *e, piú recente, il fanatico Nikola in* Ivan il Terribile *di Eisenstein. Il suo primo lavoro di regista fu fatto in collaborazione con il suo maestro, Gardin, per* Fame, Fame, Fame!, *nel 1921, un film sulle sofferenze della carestia che seguí la rivoluzione d'Ottobre. Scrisse sceneggiature e collaborò alla regía di molti film fino al 1925-26 quando fece il suo primo film come regista responsabile,*

Meccanismo del cervello, *che illustrava le teorie di Pavlov sul riflesso condizionato. Poi venne una « topical comedy » in due rulli sul Torneo Internazionale di Scacchi che si svolse a Mosca nel 1925,* Febbre degli scacchi, *in cui si dava particolare rilievo al campione cubano, José Capablanca (il film fu girato durante una pausa della lavorazione di* Meccanismo del cervello). *In seguito, nello stesso 1926 che vide il compimento del film su Pavlov, venne senza preavviso, per cosí dire, uno dei piú immortali capolavori dello schermo:* La Madre, *da un romanzo di Gorky sui moti rivoluzionari del 1905. Questo film fu seguito, un anno dopo, dalla* Fine di San Pietroburgo, *che faceva parte di un gruppo di film commissionati dal governo sovietico per celebrare il decimo anniversario della rivoluzione del 1917. E questo a sua volta fu seguito da* Tempesta sull'Asia (*1298*), *storia tessuta intorno all'intervento britannico che tentò di sollevare i Mongoli contro i Bolscevici nella guerriglia su larga scala che durò per molti mesi dopo la prima guerra mondiale. Poi ci fu la interpretazione del personaggio di Fedya nel film Ozep tratto dal dramma di Tolstoi* Il Cadavere vivente *seguíto da quello che doveva essere il suo primo film sonoro,* Un caso semplice (*noto anche come* La vita è bella) *uno studio sui rapporti fra coniugi legati da comuni esperienze rivoluzionarie. Dato che il sistema di sonoro russo era troppo primitivo per le idee sperimentali di Pudovkin, il film fu fatto uscire come film muto. Non ho mai usato la parola « stupefacente » per descrivere una cosa, ma la userò qui per definire la fotografia di Kabalov e Bobrov sotto la regía di Pudovkin. Dal 1931 al 1933 lavorò al suo primo film sonoro,* Il Disertore, *sulla vita e le lotte dei lavoratori dei* docks *di Amburgo. Poi venne il quintetto di film storici sonori, fra cui* L'Ammiraglio Nakhimov (1944-46) *in cui egli recitò per l'ultima volta (come Principe Menshikov) e il film a colori,* Zhukovsky (*1948*) *sul « padre dell'aviazione russa ».*

Non si può parlare di Pudovkin senza menzionare Nathan Zarkhi e Anatoli Golovnya, il suo scenografo e il suo operatore preferiti. Insieme costituivano un trio con cui poteva competere solo la combinazione Eisenstein-Aleksandrov-Tissé. Zarkhi morí nel 1935 in un incidente automobilistico in cui Pudovkin fu gravemente ferito. La morte di Zarkhi fu per Pudovkin un colpo da cui non si riebbe piú completamente. In quel Valhalla del film dove Zarkhi passeggia per i Campi Elisi con Karl Mayer, e Pudovkin e Eisenstein hanno ora riacceso la loro vecchia allegra « inimicizia » (il soprannome che Eisenstein dava a Pudovkin era « Minestrone »), sono molte delle speranze e dei sogni di quello che avrebbe dovuto essere il compimento della nuova miracolosa arte: il cinema. A paragone con loro, le nuove attuali incarnazioni sembrano non essere altro che dei semi-dei, i « David-Messia », prima del prossimo vero avvento.

Herman G. Weinberg

Filmografia

Vsevolod Ilarianovich Pudovkin, morto il 30 giugno 1953 a Mosca, era nato nel 1893 a Penza, sul fiume Sura, nella regione del Volga. Suo padre, che era un viaggiatore di commercio, si trasferí a Mosca quando Vsevolod aveva quattro anni. Compiuti i suoi studi, e divenuto ingegnere chimico, prese parte alla prima guerra mondiale come artigliere e fu prigioniero in Pomerania.

Durante la rivoluzione si dedicò alla attività teatrale e fu allora che venne colpito dai primi film di Griffith pervenuti in Russia. « *Intolerance* di Griffith ha esercitato su me una impressione profonda. Questo film è divenuto per me il simbolo della futura arte del cinema. Dopo aver visto *Intolerance* mi sono convinto che il cinema è un'arte, e un'arte di eccezionale potenza ».

Frequentò la Scuola Cinematografica Statale e si uní al gruppo di Lev Kuleschov. Nel 1920 prendeva parte al film di Ivan Perestiani *Nei giorni della lotta.*

Ecco la lista dei film da lui interpretati e sceneggiati, e successivamente, da lui stesso diretti, basata sull'« Index » stabilito nel 1948 da Jay Leyda:

Nei giorni della lotta — *produzione*: Scuola Cinematografica Statale e VFKO, Mosca, 1920 - *regía*: Ivan Perestiani - *scenario*: Andrei Gorchilin *e* Ivan Perestiani - *fotografia*: Nikolai Kozlovsky - *attori*: Andrei Gorchilin, Nina Shaternikova, Vsevolod Pudovkin, N. Vishniak, Feofan Shipulinsky - *lunghezza*: m. 600.

Falce e martello — *produzione*: Scuola Cinematografica Statale e VFKO, Mosca, 1921 - *regía*: Vladimir Gardin - *scenario*: Andrei Gorchilin *e* Feofan Shipulinsky - *fotografia*: Edward Tissé - *attori*: A. Gromov, Andrei Gorchilin, N. Zubova, Vsevolod Pudovkin, A. Golovanov, N. Vishniak, I. Belyakov, Feofan Shipulinsky, Sergei Komarov - *lunghezza*: m. 1500.

Il tallone di ferro — *produzione teatrale*, sullo stile di Meyerhold, del racconto di Jack London, diretta da Vladimir Gardin, che commissionò a Pudovkin, oltre la scenografia, alcune sequenze cinematografiche proiettate sul palcoscenico (1921).

Fame... fame... fame... — *produzione*: Scuola Scuola Cinematografica Statale e VFKO, Mosca, 1921 - *scenario e regía*: Vladimir Gardin *e* Vsevolod Pudovkin - *fotografia*: Edward Tissé - *attori*: N. Vishniak, A. Gromov.

Il fabbro e il cancelliere — *produzione*: VUFKU (Ucraina, 1923) - *scenario*: Vladimir Gardin *e* Vsevolod Pudovkin basato sulla commedia di Anatoli Lunacharsky - *regía*: Vladimir Gardin - *fotografia*: Yevgeni Slavinsky - *scenografia*: Vladimir Yegorov - *attori*: I. Kudholeyev, N. Panov, Vladimir Gardin, V. Maximov, Zoya Barantzevich, I. Talanov - *lunghezza*: m. 2168.

Attività come attore e sceneggiatore nel gruppo diretto da Lev Kuleshov (1922-23).

Le straordinarie avventure di Mr. West nella terra dei Bolscevici — *produzione*: Goskino, Mosca, 1924 - *scenario*: Nikolai Aseyev, Lev Kuleshov *e* Vsevolod Pudovkin - *regía*: Lev Kuleshov - *assistente*: V. Pudovkin - *scenografia*: V. Pudovkin - *fotografia*: Alexander Levitzky - *attori*: Porfiri Podobed (Sen. West), V. Pudovkin (il Conte), Alexandra Khokhlova (la Contessa), Boris Barnet, (il cow-boy) - *lunghezza*: m. 2600.

Il raggio della morte — *produzione*: Goskino, Mosca, 1924 — *scenario*: Vsevolod Pudovkin - *regía*: Lev Kuleshov - *fotografia*: Alexander Levitzky *e* Anatoli

Golovnia - *scenografia*: V. Pudovkin - *attori*: Sergei Komarov, Piotr Galadzhev, Alexandra Khokhlova, V. Pudovkin, Vladimir Fogel, Andrei Gorchilin, Porfiri Podobed — *lunghezza*: m. 2898.

Il meccanismo del cervello — *produzione*: Mezhapbom-Russ, Mosca, 1926 - *regía*: Vsevolod Pudovkin - *supervisione scientifica*: L. Voskresensky *e* D. Fursikov - *fotografia*: Anatoli Golovnia - *disegni animati e diagrammi*: I. Vano - *laboratorio*: Pavlov, Leningrado - *lunghezza*: m. 2100.

La febbre degli scacchi — *produzione*: Mezhrabpom-Russ, Mosca, 1925 - *scenario e regía*: Vsevolod Pudovkin *e* Nikolai Shipkovsky - *assistente*: R. Svehnikov - *fotografia*: Anatoli Golovnia - *attori*: José Capablanca (il campione), Vladimir Fogel (il fanatico), Anna Zemtzova (la fidanzata), Natalie Glan, Ivan Koval-Samborski, Konstantin Eggert, Anatoli Ktorov, Zakhar Darevsky, Yakov Protozanov, Yuri Raizman, Mikhail Zharov - *lunghezza*: m. 400.

La madre — *produzione*: Mezhrabpom-Russ, Mosca, 1926 - *regía*: Vsevolod Pudovkin - *scenario*: Nāthan Zarkhi basato sul racconto di Massimo Gorki - *fotografia*: Anatoli Golovnia - *scenografia*: Sergei Kozlovsky - *attori*: Vera Baranovskaya, A. P. Chistyakov, Nikolai Batalov, Ivan Koval-Samborski, Anna Zemtzova, Vsevolod Pudovkin (un ufficiale di polizia), N. Vidonov - *lunghezza*: m. 1800.

La fine di San Pietroburgo — *produzione*: Mezhrabpom-Russ, Mosca, 1927 - *scenario*: Nathan Zarkhi - *regía*: Vsevolod Pudovkin - *coregía*: Mikhail Doller - *fotografia*: Anatoli Golovnia - *scenografia*: Sergei Kozlovsky - *attori*: A. P. Chistyakov, Vera Baranovskaya, Ivan Chuvelyov, V. Chuvelyov, V. Obolensky, Sergei Komarov, A. Gromov, V. Tzoppi, Vsevolod Pudovkin (un soldato tedesco) - *lunghezza*: m. 2500.

Tempesta sull'Asia (o *Il discendente di Genghis-Khan*) — *produzione*: Mezhrabpomfilm, Mosca, 1928 - *scenario*: Osip Brik - *regía*: Vsevolod Pudovkin - *fotografia*: Anatoli Golovnia - *scenografia*: Sergei Kozlovsky *e* M. Aaronson - *attori*: Valeri Inkizhinov, A. Dedintzev, Paulina Bilinskaya, Anna Sudakevich, V. Tzoppi, A. P. Chistyakov, Vladimir Pro, Boris Barnet, K. Gurniak - *lunghezza*: m. 3092.

La Nuova Babilonia - *produzione*: Mosca, 1929 - *regía*: Gregori Kozintzev *e* Leonid Trauberg - *attori*: vi figura anche Vsevolod Pudovkin, nella parte di un « commesso viaggiatore ».

Il gaio canarino — *produzione*: Mosca, 1929 - *regía*: Lev Kuleshov - *assistente*: Vsevolod Pudovkin - *attori*: vi figura anche V. Pudovkin nella parte di un « mago ».

Il cadavere vivente — *produzione*: Prometheus di Berlino e Mezhrabpomfilm di Mosca, 1929 - *regía*: Fyodor Ozep - *scenario*: B. Guzman *e* A. Marienhof, basato sulla *pièce* di Lev Tolstoi - *fotografia*: Anatoli Golovnia - *assistente alla fotografia*: Piel Jutzi - *scenografia*: Sergei Kozlovsky - *attori*: Vsevolod Pudovkin, Maria Jacobini, Guast Diessl, Nata Vachnadze, D. Vvedensky, Vera Maretskaya, Boris Barnet — *lunghezza*: m. 2.200.

Un caso semplice — *produzione*: Mezhrabpomfilm, Mosca, 1932 - *scenario*: Alexander Rzheshevsky basato su un romanzo di Mikhail Koltzov - *regía*: Vsevolod Pudovkin - *coregía*: Mikhail Doller - *fotografia*: Gregori Kabalov *e* P. Bobrov - *scenografia*: Sergei Kozlovzky - *attori*: Andrei Gorchilin, A. Chekulayeva, M. Kashtelian, A. Baturin, Yelena Rogulina, A. P. Chistyakov - *lunghezza*: m. 2633.

Il disertore — *produzione*: Mezhrabpomfilm, Mosca 1933 - *scenario*: Nino Agadzhanova-Shutko, M. Krasnostavsky *e* A. Lazebnikov - *regia*: Vsevolod Pudovkin - *fotografia*: Anatoli Golovnia *e* Julius Folgelman - *scenografia*: Sergei Kozlovsky - *musica*: Yuri Shaporin - *suono*: Y. Nesterov - *attori*: Boris Livanov, Tamara Makarova, V. Kovrigin, Judith Glizer, A. P. Chistyakov, D. Konsovsky, Semyon Svashenko, Vsevolod Pudovkin *e* Sergei Gerasimov (nelle parti di due operai) - *lunghezza*: m. 2.600.

Vittoria — *produzione*: Mosfilm, Mosca, 1938 - *scenario*: Nathan Żarkhi - *regia*: Vsevolod Pudovkin *e* Mikhail Doller - *fotografia*: Anatoli Golovnia - *scenografia*: V. Ivanov *e* V. Kamsky - *musica*: Yuri Shaporin - *suono*: Y. Nesterov - *attori*: V. Solovyov, A. Zubov, Yelena Korchagina-Alexandrovskaja, Z. Karpova, Sergei Ostroumnov.

Minin e Pozharsky — *produzione*: Mosfilm, Mosca 1939 - *scenario*: Victor Shklovsky - *regia*: Vsevolod Pudovkin *e* Mikhail Doller - *fotografia*: Anatoli Golovnia - *assistente alla fotografia*: T. Lobov - *scenografia*: Alexander Utkin - *musica*: Yuri Shaporin - *suono*: Y. Nesterov - *attori*: Boris Livanov, A. Khanov, Boris Chirkov, Yevgenia Kuzyurina, Lev Sverdlin, Mikhail Astangov Ruzhnikov, Anatoli Goryunov - *lunghezza*: m. 3647.

Venti anni di cinema - *produzione*: Mosfilm, 1940 - *montaggio di* Vsevolod Pudovkin *ed* Esther Schub — *antologia celebrativa del film sovietico* - *lunghezza*: m. 2.451.

Suvorov — *produzione*: Mosfilm, Mosca, 1941 - *scenario*: Georg Grebner - *regia*: Vsevolod Pudovkin *e* Mikhail Doller - *fotografia*: Anatoli Golovnia *e* T. Lobov - *scenografia*: Vladimir Yegorov - *musica*: Yuri Shaporin - *suono*: Nikolai Timartzev - *trucco*: L. Porozov - *attori*: Nikolai P. Cherkasov, A. Yachnitzky, Mikhail Astangov Ruzhnikov, A. Khanov, Georgi Kovrov, S. Kiligin.

Festa a Zhirmunka — *produzione*: Mosfilm, Mosca, 1941 (Kino Album n. 6) - *regia*: Vsevolod Pudovkin - *fotografia*: Anatoli Golovnia. - *Cortometraggio sulla resistenza.*

In nome della patria — *produzione*: Mosfilm, Mosca, 1943 - *soggetto basato sulla commedia «Russian People» di* Konstantin Simonov - *regia*: Vsevolod Pudovkin *e* D. Vassiliev - *fotografia*: T. Lobov.

Attore in *Ivan il Terribile* di Eisenstein, nel ruolo del fanatico Nikola (1945).

Admiral Nakhimov — *produzione*: Mosfilm, Mosca, 1947 - *scenario*: Igor Lukovsky - *regia*: Vsevolod Pudovkin *e* D. Vassiliev - *fotografia*: Anatoli Golovnia *e* T. Lubov - *musica*: Nikolai Kriukov - *scenografia*: Vladimir Yegorov, A. Weisfeld *e* M. Yuferov - *attori*: Alexei Dikyi, Yevgeni Samoilov, Vladimir Vladislavsky, Vsevolod Pudovkin, Nikolai Chaplygin, Piotr Sobolevsky, L. Kniazev, Ruben Simonov, Pavel Gaideburov, Alexander Khokhlov, B. Olenin, N. Brilling.

Zhukovsky — *produzione*: Mosfilm, Mosca, 1950 - *scenario*: A. Gronberg - *regia*: Vsevolod Pudovkin *e* D. Vassiliev - *fotografia*: Anatoli Golovnia *e* T. Lubov - *musica*: V. Scebalin - *colori*: sovcolor.

Il ritorno di Vassili Bortnikov (*La mèsse*) — *produzione*: Mosfilm, Mosca, 1953 — *regia*: Vsevolod Pudovkin - *colori*: sovcolor - *soggetto basato sul romanzo di* Galina Nikolaeva «*Il ritorno di Vassili Bortnikov*».

Nella storia del cinema Pudovkin resta non tanto con i suoi film quanto con le sue opere teoriche, che sono alla base degli studi estetici sul film.

I suoi principali scritti cinematografici sono i seguenti:

Il soggetto e la regia cinematografica, Mosca Kinoferiat, 1926.
Manifesto del film sonoro, di Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov, 1933.
Film e fonofilm, 1933.
L'attore nel film, 1934.

Sull'attività e le opere di Pudovkin si è scritto molto in ogni paese, e tutte le riviste specializzate italiane, tra cui specialmente « Bianco e Nero », hanno dedicato molte pagine al regista e teorico russo. Tra le principali opere e studi di scrittori stranieri vanno ricordati:

HUNTLY CARTER: *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia,* International Publishers Co., New York, 1925.

ALFRED KERR: *Russische Filmkunst,* Berlin, Pollak, 1927 (in ital.: brani ne « L'Italiano », genn.-febbr. 1933).

RENÉ MARCHAND et PIERRE WEINSTEIN: *L'Art dans la Russie nouvelle. Le Cinéma,* Paris, Rieder, 1927.

LÉON MOUSSINAC: *Le Cinéma Soviétique,* Paris, Gallimard, 1928.

ALEXANDER BAKSHY: *Russian Contribution,* in « The Nation », 25 luglio 1928.

LÉON MOUSSINAC: *Panoramique du Cinéma,* Paris, Au Sans Pareil, 1929.

HANS RICHTER: *Filmgegener von Heute - Filmfreunde von Morgen,* Berlin, Reckendorf, 1929.

LOUIS LOZOWICK: *The Soviet Cinema,* in « Theatre Arts Magazine », sett. 1929.

W. BRYHER: *Film Problems of Soviet Russia,* London, Pool, 1929.

ROBERT ARON: *Tempête sur l'Asie,* in « Revue du Cinéma », 4, 15 ottobre 1929.

G. L. GEORGE: *Films de guerre soviétiques,* in « Revue du Cinéma », 22, 1 luglio 1931.

GEORGES ALTMAN: *Le cinéma russe,* in « L'Art Cinématographique », Paris, Alcan, 1931.

DWIGHT MAC DONALD: *Eisenstein, Pudovkin and Others,* in « Miscellany », aprile-giugno 1931.

MENNO TER BREAK: *De Absolute Film,* Rotterdam, 1931.

R. S. MIRSKY: *The Background of the Russian Film,* in « London Mercury », 24, 1931 (e in ed. separata: *The Russian film,* 1931).

R. S. MIRSKY: *Soviet Film,* in « Virginia Quarterly Review », 7, 1931.

R. S. MIRSKY: *Literature and Film in Socialist Russia,* N. Y., 1932.

JEAN RICHARD: *Les Grandes Réalisateurs Russes,* in « Cinéa-Ciné », gennaio 1932.

T. B. F.: HOYER: *Russische Filmkunst,* Rotterdam, 1932.

JOSEP PAULAU: *El Cinema Sovietico,* Barcelona, 1932.

JUAN PIQUERAS: *Historiografia del Cinema,* in « Nuestro Cinema », Paris, II, 8-9, Enero-Febrero 1932.

OTIS FERGUSON: *Pudovkin and the Little Man,* in « The New Republic », 20 giugno 1934.

RAYMOND J. SPOTTISWOODE: *A Grammar of the Film,* London, Faber & Faber, 1935 (in ital.: Roma, Bianco e Nero, 1939).

RICHARD WATTS, Jr.: *Soviet Cinema Art,* in « Research Bulletin in the Soviet Union », 15 maggio 1936.

Le Cinéma en URSS, Moscou, Voks, 1936 (ingl.: *Soviet Cinema,* Moskow, 1937).

VLADIMIR NILSEN: *Cinema as a Grafic Art,* London, Newnes, 1937.

LEWIS JACOBS: *The Rise of the American Film,* New York, Harcourt Brace and Co., 1939.

LEBEDEV: *Storia del cinema sovietico,* Mosca, 1949.

A. GOLOVNIA: *La luce nell'arte dell'operatore* (in ital: Roma, Bianco e Nero, 1951).

M. V.

Variazioni e commenti

Violazione della tenerezza

Viviamo in un mondo soggiogato dalla paura. Il nostro dopoguerra è particolarmente definito dalla terribile sfiducia degli uomini di fronte a una politica fatta di titubanze, concessioni, paure. Si direbbe perduta la fede nei nostri destini. La Scienza ha aperto uno spaventoso abisso. Affacciarsi a questo abisso significa vedere come le nostre vecchie credenze perdano l'equilibrio, fino a farci sorridere scettici di fronte alla Scienza stessa poiché ci figuriamo che nella insaziabile curiosità di essa si trovi il germe della sua propria distruzione. Questa distruzione sarà la nostra. L'uomo disfà il mondo a sua immagine e somiglianza.

I giornali ci danno ogni giorno l'allarme coi loro timori, i loro sospetti verso un mondo che, come un'arancia, appare diviso in due metà. Sulle nostre teste è sospesa la spada d'una nuova guerra che può apparire improvvisamente come la tempesta sui campi. Le parole sono prive di significato, i partiti in lotta le gonfiano di contenuto. Moriamo per le parole. L'uomo è desideroso di farlo per quelle che sono piú belle. Si muore pure per delle parole che non hanno tanta importanza. I campi si trovano divisi per una legge ineluttabile. Sono tanti gli errori che le democrazie patteggiano coi loro prossimi nemici come ieri, come oggi, come domani. Si ha bisogno di accumulare pedoni per la scacchiera della guerra. Si prendono da dove si può. Nessuno pensa che tutti gli « ismi » — comunismo, fascismo — sono alleati parziali che obbligano i loro seguaci a seguire dogmi politici. Prima si sono soppressi gli dei, adesso si sopprime Dio. Il suo altare è occupato dall'Uomo piazzato sul vangelo laico e materialista. La burocrazia, che brucia il suo incenso per il partito di turno, officia in questi momenti.

Ma l'uomo è uno e multiplo. Si sdoppia in diverse personalità che s'intrecciano a formare la sua unica personalità. Impara ad uccidere, a torturare i suoi simili ed allo stesso tempo ama, sente il piacere estetico, l'imperativo morale e gode il fascino d'un mattino primaverile o la pungente nostalgia d'un tramonto autunnale. In ultima analisi, perfino dove possono mancare i motivi umani, presso la semplice animalità degli istinti, quando questi comandano e dirigono il cervello, l'uomo ha bisogno di creare un clima di tenerezza.

Un intellettuale come Goethe poteva non assistere ai funerali della persona cara e scrivere, allo stesso tempo, delle bellissime pagine piene di sensibilità per niente egoista. Un recente film italiano Dieci anni della nostra vita, *ci presenta dei frammenti dove possiamo osservare questa parte affettiva dell'essere umano. Un maniaco politico, Hitler, appare, nella sua villa di alta montagna, vivendo delle scene intime che ci mostrano un aspetto mai immaginato del dittatore delle resistenze catastrofiche, esempio pernicioso per il futuro dell'umanità. Un altro mediocre film americano* The Devil Makes Three, *mostra la stessa scena distrutta dalla furia guerriera, simbolo anche questo della insensatezza a cui ci conducono i dogmi politici.*

Un altro episodio del detto documentario ci riferisce scene della vita del bandito Giuliano. Ci meraviglia quel suo atteggiamento tenero, comune al fuorilegge aureolato dalla leggenda romantica, propria del XIX secolo, che colpisce facilmente le masse ingenue, sempre disposte a credere nella giustizia del « salteador generoso » quando capisce il fallimento nella classe dirigente del senso della rigorosa giustizia.

Troviamo una letteratura, infantile e semplicistica, che esalta l'atteggiamento naturale d'una primitiva società, dell'uomo che, di fronte agli abusi dell'autorità, si fa giustizia da sé. Molti film, di scarso valore intellettuale, hanno queste caratteristiche. Tante volte ne vengono fuori delle opere di grande valore cinematografico, dovuto al « open air », alla trama movimentata, al nomadismo dei protagonisti.

Cosí per esempio, lo « western » è pieno di autentici valori visivi, che si mantengono attraverso i tempi, essendo, insieme al documentario, il genere piú fedele a se stesso dopo anche aver assimilato il suono, il colore, la parola, la terza dimensione ed il « wide screen ». Gli stessi criteri riconosciamo in The Covered Wagon (*James Cruze*), *in* Stagocoach (*John Ford*), *in* Shane (*George Stevens*) *e anche in un « western » inferiore,* High Noon (*Fred Zinnemann*); *di diverso non v'è che la forma personale di presentare il soggetto.*

Nella primitiva società di queste vicende si respira il senso diretto della giustizia. La violenza, nella vita di frontiera o di fronte ai fuorilegge, si supera e si dimentica per la tenerezza umana dei tipi rappresentativi che, in ogni caso, uccidono per continuare a vivere. Non è soltanto la sopravvivenza del piú abile, che sarebbe comunque un concetto materiale della esistenza, ma anche il senso spirituale che noi vi aggiungiamo per mantenere intatta la forza di questa teoria nel nostro secolo. Alla lunga, il piú abile sarà colui che difenderà la società che possieda piú ampie, sincere e tolleranti leggi morali.

Noi sappiamo per esperienza che la parte piú calda della nostra persona è rifugio della nostra tenerezza. Desideriamo fumare una sigaretta con l'amico con cui scambiamo le nostre idee, ricordiamo il profumo d'un amore già spento, desideriamo vivamente la carezza, la pa-

rola gentile; ci unisce tutti il piacere semplice delle cose. Il guerriero esige, dopo la battaglia, la soddisfazione d'un desiderio anche di sdraiarsi al sole e di bere delle brocche di birra in buona compagnia.

Ho parlato del guerriero perché, contrariamente a quello che ci vogliono far credere i pacifici strateghi della corrotta diplomazia, la nostra epoca è particolarmente guerriera. L'incendio, fin dal 1914, non è ancora spento e ci sono degli anni nei quali questo falò riesce piú appariscente perché tutti noi vi buttiamo della legna.

L'uomo finisce per avere un grande affetto alle immagini che si son formate nel suo cervello. Una legge inesorabile lo spinge a sopravalutare i suoi ricordi. La sua vita è limitata, il suo mondo finito. Trova piacere nel suo passato e si nutre della sua memoria. L'uomo europeo già maturo ha vissuto un clima bellico. Le vecchie illusioni della prima guerra mondiale erano di rifarsi subito alla idea pacifista che essa avrebbe segnato la fine di tutte le prossime guerre.

Tutti i film di questo tempo, da The Big Parade *(Vidor) fino a* All Quiet in the Western Front *(Milestone) ci mostravano codesta temperatura pacifista benché l'ultimo mostrasse una Germania piú disposta a credere nella rivincita che nella giustizia .*

Pure tutte codeste dimostrazioni glorificavano l'eroismo fino ai suoi aspetti piú negativi e, peggio ancora, glorificavano il senso della guerra come sport e anche l'apparato spettacolare delle battaglie. Tuttavia si fecero familiari agli occhi dei suoi piú intransigenti detrattori. La guerra era sempre vicina a tutti i soggetti. Era insieme con noi, meglio, dentro noi stessi.

Lo sfogo fraudolento d'una epoca frenetica e macchinista come la nostra, adottava l'immagine della violenza. (I nostri trattenimenti vengono condizionati da questa valvola di sfogo di sentimenti che sarebbe stato difficile chiarire senza riconoscere certa disposizione del nostro animo ad ammettere soggetti che si dovrebbero risolvere non per la ragione ma per il vigore, la forza, l'astuzia, il coraggio, i nervi). Lo sport stesso si trasformava. Da trattenimento era diventato l'espressione della potenza personale sull'epoca e sulla massa. I film sportivi non lasciavano capire l'uguaglianza fra il vincere ed il perdere come gentilmente intendono gli inglesi nel loro «fair play». Invece, ci familiarizzavano con le idee di trionfo e di potenza.

Nella seconda contesa bellica, il cinema ingrossò il ricco e viziato fiume della propaganda. Ogni preparato politico assicurava una lunga vita. L'eroismo di un gruppo era contrapposto alla brutalità dell'altro. Nella brutalità veniva imposta una filosofia della vita, dettata da un comando arbitrario. Nelle masse il costume si alimentava — nel fascismo e perfino nelle democrazie — con la glorificazione degli istinti, cosí nei film operettistici, con le sfilate militari, come nei drammi dei bassi fondi di Chicago; lo stesso nel senso capitalista dello sport come nel risentimen-

to comunista (da Trauberg fino ai Vassiliev). I russi, dopo aver riso dei borghesi, sono ricorsi a certi soggetti piú noiosi ancora di quelli borghesi ed a certa puerile propaganda dei loro postulati. Il grande concerto *per esempio è una ingenua e mediocre* Melodia di Mosca 1952, *fatta senza nessuna immaginazione.*

Visto da lontano, questa violazione della tenerezza si mostra come un segno egualitario. Se le purghe comuniste sono state vere, non favoriscono per niente i firmatari di Yalta che appaiono come complici; se i fascismi negavano ogni volontà all'uomo, attentando al suo libero arbitrio, le scorse civetterie delle democrazie con le nazioni fasciste e anche i possibili accordi di domani, degraderanno tutti quelli che li avranno sottoscritti. Certamente nessuno si deve mischiare nei regimi interni degli altri paesi ma si deve aver la sicurezza che tutti i paesi abbiano avuto libertà di scegliere il loro regime e che questo non sia stato imposto per forza ma sia la libera espressione dei suoi abitanti.

Le immagini violente hanno sempre piú forza di quelle sentimentali. Un idillio, una tenera amicizia corre sempre pericolo di cadere nelle tonalità ultrasentimentali. L'immagine d'una fucilazione, d'una lotta selvaggia, possiederà molta piú efficacia suggestiva per le masse. Ugualmente il peccato è un elemento drammatico piú considerevole della virtú e, dal punto di vista aneddotico, anche la violenza colpirà i nostri nervi con piú facilità della temperanza.

Abiamo visto come il film di William Wyler, dalla commedia di Kingsley, Dective Story *attizzasse i carboni della piú sfrenata violenza. In questo film notiamo il diabolico fascino di un pubblico che, ogni giorno, esige maggiori raffinatezze nella presentazione di nuove malvagità: l'eterna malvagità dell'uomo. Ciò spiega come nel film* Panic in the Streeas *(Elia Kazan) il bandito schiaffeggi l'appestato, cosí si capisce il pericolo che le nostre preferenze, in film come* The Asfalt Jungle, *ci facciano diventare amici dei criminali.*

Dective Story *è un vero esempio. Non è un'opera originale. E' prosa. Nient'altro che prosa, nella sua accezione nemica della teatralità.*

C'è un precedente molto chiaro di questo genere. Nel 1931 The Front Page *dà il modello a tutte queste produzioni. Nel film di Lewis Milestone, da un'altra opera in prosa di Ben Hecht e Mac Arthur, c'era compreso tutto quello che nel film di Wyler può sembrare originale benché non lo sia.*

Lo stesso concetto materiale, urgente della vita, il sensazionalismo, il culto della violenza, la brutalità cosciente degli istinti intorno ad una circostanza economica. Ancora, il film di Wyler ricorda i piani della grande città di New York nel film La folla *di Vidor. Dobbiamo ricordare tutto questo perché man mano si possa rincorrere la via che segue uno stile fino ad idealizzare il trionfo del potere materiale, anche colla tecnica del rompicapo che quando unisce uno ad uno i suoi*

pezzi può essere considerata un'arte. Nell'ultimo film di Wyler troviamo troppo ossequio alla scenografia ed all'ambiente sí che i personaggi ne risultano indeboliti. La violenza di Billy Wilder ha un carattere piú personale, piú che altro è una critica acerba dei mezzi di vita.

Il posto di polizia di Detective Story *è dello stesso tipo della redazione di* The Front Page. *Il cinema americano alimenta il piacere alla violenza dopo aver lasciato senza umanità i suoi personaggi e dopo aver fatto di loro delle astrazioni freudiane, come il protagonista di questo film; « tests » psicologici fatti con tanta cura artigiana che dissimulano gli sbagli psicologici e la inconsapevole umanità. Non ci lascia sentire la tenerezza, che non si deve mai confondere con la superficiale relazione sessuale. Le immagini d'un mondo dove prevale il concetto bellico si sovrappongono ad una maggiore nobiltà negli ideali, perfino ad una rigorosa carità per i caduti. Finalmente, con tutte queste carte della società — carta moneta, schedari della polizia, tessere dei partiti — all'uomo si toglie dall'animo la tenerezza, e con essa la sostanza della sua umanità.*

La tenerezza ha dei diritti che non si possono dimenticare. Desideriamo vederla trionfare nei film che, per circostanze contingenti, sembrano riassumere la violenza dei nostri tempi. In De Sica vediamo che le preoccupazioni economiche dei suoi protagonisti lasciano pur libero l'aprirsi a questo sentimento.

Ma è in Rossellini che questa completa tenerezza appare piú calda, con un concetto piú maestoso della esistenza. Nei momenti piú disperati di Paisà *la violenza rimane in secondo piano perché esiste certa virile e profonda tenerezza che eleva i personaggi. E ciò perché Rossellini ha un concetto profondamente cristiano dell'esistenza.*

Vediamo nelle sue opere il rispetto per l'individuo, per la sua massima libertà, e l'umile partecipazione a tutte le sue allegrie e tristezze. E la condizione economica, pure urgente, i personaggi rosselliniani, senza dimenticarla, la superano in un senso di carità.

In Roma, città aperta *l'autore ci appare desideroso di giustificare la sete di vivere e di sopravvivere dei suoi simili. Nell'ultimo quadro di* Paisà, *il migliore e anche il piú efficace, non notiamo l'odio nel cuore dei partigiani, né appare in Rossellini alcun odio contro la brutalità nazista. Ce la mostra, sí, senza eufemismi, ma sempre in un clima di profonda pietà. La morte non è la fine. La tenerezza verso i vivi e verso i morti che profuma tutta l'opera di Rossellini vorremmo ritrovarla piú diffusa e lievitante in gran parte del cinema contemporaneo.*

Angel Zuñiga
(Trad. di A. Navarro Linares)

« La gran vita » di Henri Schneider

Il compito della critica che si rivolge verso le opere fatte è lo spiegare, per esempio, perché Jean Renoir sembra ancora il maggiore cineasta francese del momento. Diretta verso il presente e l'avvenire, ha pure come compito di cercare di svelare i valori, di stimare gli uomini, di giudicare le promesse. H. Schneider ci ha dato, con la Gran Vita, *ben piú che promesse: ieri lo ingnoravamo, oggi, non ci peritiamo di dirlo, lo iscriviamo, di primo acchito, fra i migliori registi francesi.*

Il soggetto di Gran Vita *è semplice: il signor Carlo è un modesto aggiustatore di biciclette, che vive in un sobborgo, avvolto nel prestigio di un passato misterioso di cui la moglie Fernanda è orgogliosa, cosí come ne è abbagliato Jojo. Sono due insoddisfatti, lei come una Madame Bovary di bassa classe, lui come un ragazzo cresciuto da solo in un'epoca difficile. Ma scoprono un bel giorno che durante le sue scomparse periodiche, il signor Carlo va soltanto a pescare alla lenza ...*

Vinto, e tradito in potenza, il signor Carlo troverà il modo di dominare il ragazzaccio e la sua debolezza, lanciandosi in un affare losco che gli darà un nuovo prestigio agli occhi della moglie. La coltellata di un ladro perseguitato terminerà la vita di questo personaggio (tanto complesso e commovente quanto Vanel nel Salaire de la peur). *Ma Jojo, divenuto un uomo, continua a vivere ...*

Le idee che sono grandi sono semplici: vita, amore, morte ... come pure sono semplici i soggetti veramente geniali: le cause che fanno soffrire e anche sperare gli uomini. « Ci vuol molto tempo prima di essere un pezzo grosso », o anche « Potresti bene accettare la vita come è, invece di fantasticare ... ». Tali motivi dominanti si troveranno facilmente in Renoir. Tale confronto potrebbe essere continuato.

Il suono *è accuratissimo: gli extra suoni fanno parte, non diciamo della preoccupazione del realismo, ma della descrizione della vita quotidiana. Le* scene *sono sobrie ed esatte, fotografate quasi con l'assenza di movimenti superflui (il direttore della fotografia era Jean Leherissey, vincitore di un altro « Prix Jean Vigo »,* La Montagne est verte, *in cui tutti i particolari erano abilissimi, con risultato impareggiabile).*

La musica *di Francis Lemarque è ottima, perfettamente intonata. Solo la canzonetta al caffè è un pò filastrocca (esigenza del produttore?) ma la messa in scena la salva e finisce col darle un significato. Si sente che gli attori sono sotto la direzione di un maestro e ci comunicano quello che si voleva che esprimessero. Credo che Dalio dicesse che Renoir si serviva perfino dei loro difetti; il giovane Serge Benneteau potrebbe dire la stessa cosa.*

Certo, esistono nel film alcune goffaggini da principiante, specialmente negli attacchi delle sequenze. Non bisognerebbe infatti troppo ap-

profittare, nel 1952, *delle chiusure con maschera nera, né di ingenue giustapposizioni di una scena ad un'altra. (I meccanici incominciano ad aggiustare le biciclette; nell'immagine che segue si lavano le mani, contenti del lavoro). Non sarebbe un gran che se ciò non indicasse una certa incapacità nel riprodurre il* tempo. *Ma queste mancanze sono una prova di onestà, poiché il piú gran numero dei cineasti non cura i particolari, mentre Schneider sembra come perseguitato da questo problema capitale. Si preoccupa di notare i giorni che si succedono — ma con piccoli sotterfugi (lunari, liste di pranzi, o anche con dialoghi che mettono in rilievo il giorno che è trascorso) che sono impercettibili in Chaplin, ma che ancora, per un'altra coincidenza, spiacciono in Renoir. (Fra gli altri: il passaggio dalla notte al giorno al principio di* Bas-Fonds, *il temporale che cessa bruscamente mentre Lantier pensa all'amore nella* Bête Humaine, *e in* The River *le ripetizioni assolutamente abusive: « tutti i giorni il fiume scorreva ... ») Bisogna però ammettere che il problema è difficile, e che non si può risolvere sempre allo stesso modo. Ci si spiega male come certuni arrivino a far passare le loro sovrapposizioni, ed anche a dar loro un senso: Huston per esempio.*

Con molto piacere si notano nella Gran Vita *diverse trovate: apertura sulla bettola, concatenata repentinamente sulla visione di Carlo addormentato; o, durante la corsa, la cornice dove sdrucciola Madame Carlo, e mette in primo piano il titolo del suo libro « La fidanzata dello scheletro » ecc... Tali particolari fanno riconoscere un buon* metteur en scène *che non si ferma a prodezze formali insignificanti, meriti che si trovano raramente in un primo lavoro.*

Numerose scene sono veramente ottime: quelle del vestito nuovo, alla bettola; tutte le scene che hanno luogo Au Bon Picolo; *la scena dei fischi, quella dei pesci (piacevolissima sino alla fine). Bisognerebbe analizzare la serata di Jojo al* bar select: *potrebbe stare accanto alla* Règle du Jeu. *E tante altre ancora.*

Si potrebbe anche paragonare Schneider con Renoir per il senso che hanno in comune della complessità *psicologica.*

I temi sono semplici, diciamo, e cosí lo scenario, ma non i problemi sollevati, né i personaggi, che hanno una rozzezza autentica. Si può dirlo per Carlo. Non è un personaggio passato di moda, che ha rinunciato all'avventura nella mediocrità, e completamente superato dalla moglie (cosí si spiega la sua morte simbolica). No, non è il Gabin della Marie du Port. *Messosi sulla buona strada non si può però dire che metta la propria ambizione a seguire la regola o a predicare ai giovani le virtú della « vita beata ». Piuttosto è un moderatore e un uomo « qualsiasi » che ha che fare con una moglie dalla fantasia calda, e con un ragazzo instabile tentato dall'avventura. Senza fare un paradosso, è proprio in un trasalimento dell'avventura che morirà da eroe anonimo*

da melodramma (se si può chiamarlo cosí) fra i piú inverosimili di tanti e tanti. Al posto dei sotto titoli piuttosto insulsi della distribuzione (Un deviato), *avrebbero potuto mettere*: Fatto di cronaca.

Tale complessità lascia ai personaggi tutta la loro densità, la loro libertà, non paiono mai diretti dall'autore e neppure mai giudicati. *Cosí Madame Carlo che fa del bovarismo*: « *Aspettavo — speravo* ... » *e non sa che. Vorrebbe aver sposato un contravventore della legge perché cosí non dovrebbe piú lavare i piatti. Le sue ambizioni*: « *Uscire, vedere della gente, ballare un po'* ... ». *Ma è piú stupida che cattiva*: *si vedano le frasi stereotipate scambiate con Jojo ritornando dal mercato, per quanto si credano entrambi anime sorelle che si sono finalmente incontrate e che sono al di sopra della mediocrità*: *scena perfetta per l'osservazione e la tonalità. Certamente non le piace frequentare gente che non è del suo ambiente, e se ne andrà — da vera eroina — verso nuove avventure. Ma la comprendiamo da cima a fondo, e non la* condanniamo *mai.*

Del resto, tutto il film ha come caratteristica un certo tono *e una certa* simpatia *umana. V'è comprensione, pietà e canzonatura, e non insiste troppo sui difetti di nessuno, se non delle persone dal cuore arido, senza nessuna passione e vita. Madame Jules, la padrona della bettola, è sempre antipatica. Jojo fa ridere, e talvolta è schifoso anche a ragione.*

Forse faccio sorridere dicendo che il tono è proprio francese. Non penso né a Jean Nohain né a Henri Jeanson, ma a Queneau per esempio. Si denuncia, si canzona — spesso crudelmente — ma senza odio, non si evitano i problemi, eppure si vuol ridere. Sembra un ritorno agli epiloghi di qualche romanzo di Queneau: Pierrot, mon ami: « *Si mise a ridere* »; Le Dimanche de la vie: « *Scoppiò a ridere, era per toccarle il di dietro* ». *E la speranza alla fine di* Enfants du limon: « *Astolfo trova che il suo marmocchio (che è appena nato) ha l'aria d'un bra-v'uomo* »; *o in* Un rude hiver: « *Annetta, vita mia vita mia* ... ». *Ma Jojo ha un solo grido*: « *denaro!* »

V'è, sopratutto, la sequenza in cui Jojo passeggia con Madame Carlo e parla sempre sullo stesso tono — tocca a noi di cercarne la morale — della guerra, della fame, della sua infanzia: « *Avevo fame, mi si contavano le coste, c'è da riderne a crepapelle, a crepapelle* ... ». *Con abilità l'autore ha lasciato sentire qui la voce dei passanti per ricordare il vero rumore di un bombardamento. Come in Queneau, la denuncia indignata, sotto un tono che ride e vuol far ridere, delle sofferenze inutili che modificano cosí il carattere di una creatura.*

Non ho creduto inutile ricordare Renoir e Queneau per cercare di precisare i metodi e i risultati originali *di Schneider. Forse la sua arte è della stessa famiglia di alcuni fra i migliori film italiani*: Sotto il sole di Roma *per esempio. Rivedendo recentemente questo Castellani*

del 1948, mi sembrava ritrovarci la stessa maniera nel dipingere a piccoli tocchi successivi, la stessa comicità che scaturiva dalla vita di ogni giorno, unita al tragico banale e autentico, lo stesso tono simpatico che mette in rilievo la parte enorme della guerra nel disquilibrio dei suoi personaggi, e la stessa maestria. E Schneider non aveva fatto ancora Il colpo di pistola. La Gran Vita *è il suo primo film, aspettiamo gli altri con fiducia e con molta speranza.*

Bernard Chardère
(traduzione di O. Giunchi)

La musica di « Limelight »

Nel numero dedicato a Limelight, *che ci ha procurato così vivi consensi anche tra i lettori stranieri, abbiamo omesso involontariamente che i diritti della musica — di cui abbiamo riportato i principali temi — appartengono interamente, per l'Italia, al Gruppo Editoriale Curci, che ne ha effettuato l'edizione.*

Gli intellettuali e il cinema

Guillaume Apollinaire

In che conto tenesse il cinema Guillaume Apollinaire ha lasciato scritto nelle « Soirées de Paris », dove, fin dal 1913, il *western* veniva ammirato per il suo movimento e per la sua larghezza di respiro, mentre del creatore della *féerie* cinematografica era detto: « Méliès ed io facciamo all'incirca lo stesso mestiere. Noi incantiamo la materia volgare ».

A quel tempo, a Parigi, il vessillifero del cinema-arte, del cinema come fatto di cultura, era il nostro Ricciotto Canudo. Apollinaire e Canudo appartenevano agli stessi ambienti. Quelli di Max Jacob e di Romain Rolland, di Valentine di Saint Point e di Stefan Zweig, che poi ritroveremo tutti, per un verso o per l'altro, nelle vie del cinema, profetando e infiammandosi per il nuovo « teatro del meraviglioso ». Canudo era piú portato nella via delle vaticinazioni estetiche. Apollinaire — come Marinetti — intuiva nel cinema una nuova lingua di avanguardia.

Nelle « Soirées de-Paris », la rivista di Apollinaire dove ogni idea nuova, ogni movimento anticipatore, veniva sostenuto e appoggiato, Leopold Survage, che propone attraverso il cinema una « nuova rappresentazione dell'universo », trova la piú ampia ospitalità.

Presentando nel 1917 una esposizione del Survage, Apollinaire dirà che questo pittore « ha inventato l'arte nuova della pittura in movimento ».

Nel 1914 le « Soirées de Paris » pubblicano del Survage un testo programmatico — « Il ritmo colorato » — che, dopo le esperienze di Norman McLaren e Len Lye, e dello stesso Disney, non si può non riconoscere di grande valore di anticipazione.

« Il ritmo colorato », rifacendosi alle pantomine dipinte su pellicola di Emile Reynaud, preconizza la realizzazione, attraverso il cinema, di una « forma visuale colorata », in cui gli elementi fondamentali sono dati dal ritmo, cioè dal movimento e dalle trasformazioni della forma e dal colore. I film preconizzati dal Survage sono forme astratte in movimento, dipinte su celluloide.

Attento ai movimenti nuovi — fin dal 1906 si era occupato del cubismo — come alle possibilità impensate del linguaggio cinematografico, Apollinaire segue lo sviluppo della primitiva forma del film anche nelle pellicole piú modeste, nei cineromanzi a lui contemporanei, che lo portano, come è naturale, ad impressioni non prive di *humour*. Uno dei suoi lavori in prosa, « Storie e avventure del Barone di Ormesan », contiene una serie di aneddoti su un avventuriero, eccentrico come lo stesso Apollinaire; e una delle avventure del Barone — « Un grande film » — si svolge durante una produzione cinematografica, nel 1901, all'epoca dei pionieri.

« Un grande film » è apparso recentemente negli « Scritti scelti di Guillaume Apollinaire », tradotti in inglese con una introduzione critica di Roger Shattuck, per le edizioni « The Harvill Press », ed è stato ripubblicato, in questa lingua, nel numero di settembre (1952) di « Sight and Sound ».

Attraverso una storia fantastica, fiorita di annotazioni burlesche, Apollinaire descrive, qui, non il cinema dell'avvenire, che è capace di intravedere, ma quello a lui contemporaneo, che non manca di pittoresco.

Facciamo seguire al racconto alcuni versi da « Il y a », intitolati « Avant le cinéma », ripresentati in questi giorni, nel n. 8, dalla brillante rivista *Positif* di Lione.

M. V.

Un grande film

« Chi può affermare di non avere nessun delitto sulla coscienza? », chiese il Barone di Ormesan. « Io non li conto nemmeno piú: ne ho commessi alcuni e mi hanno reso abbastanza denaro. Se oggi non sono milionario lo devo piú ai miei appetiti che ai miei scrupoli.

« Nel 1901, insieme con qualche amico, avevo creato la Compagnia Cinematografica Internazionale, che per brevità chiamavamo CCI. Riuscimmo ad avere film di particolare interesse e organizzammo spettacoli nelle principali città d'Europa e d'America. Il nostro programma era molto ben organizzato. Grazie all'indiscrezione di un *valet de chambre,* siamo riusciti ad ottenere un'interessante scena riproducente il risveglio del Presidente della Repubblica. Allo stesso modo avevamo ripreso la nascita del Principe d'Albania. Ma il nostro maggior successo l'avevamo raggiunto filmando, col favoreggiamento di alcuni funzionari del Sultano da noi preventivamente corrotti, in tutti i suoi movimenti e per tutta la sua durata, l'impressionante tragedia in cui il Gran Vizir, Melack-Pacha, dopo uno straziante addio alla moglie e

ai figli, beve, come gli ha ordinato il suo padrone, il caffé drogato, sulla terrazza della sua casa di Pera.

« Ci mancava solo la scena di un delitto. Ma il momento del crimine non è mai conosciuto prima, ed è raro che i criminali agiscano apertamente.

« Disperando di poterci procurare un simile spettacolo con mezzi legali, decidemmo di organizzarlo noi stessi in una villa che avevamo affittato ad Auteuil. Avevamo dapprima pensato di ingaggiare degli attori che interpretassero il delitto di cui avevamo bisogno, ma oltre al fatto che avremmo deluso i nostri futuri spettatori, offrendo loro delle scene truccate, e abituati come eravamo a riprendere solo la realtà, non potevamo esser soddisfatti da un semplice gioco teatrale, per quanto perfetto potesse essere. Avemmo cosí l'idea di tirare a sorte fra di noi per vedere chi avrebbe dovuto rassegnarsi a commettere il delitto che la macchina avrebbe ripreso. Ma questo progetto non piacque a nessuno. Eravamo, come capita, un gruppo di persone oneste, e nessuno era disposto a perdere l'onore, sia pure per un fine commerciale.

« Una notte ci appostammo all'angolo di una strada deserta vicino alla villa che avevamo affittato. Eravamo in sei, tutti armati di revolver. Passò una coppia, Erano un uomo e una donna, giovani e il cui strano abbigliamento ci sembrò poter fornire elementi interessanti per un delitto sensazionale. Piombammo su di loro, in silenzio, li legammo e li portammo nella villa. Tornammo al nostro nascondiglio e poco dopo apparve un gentiluomo dai favoriti bianchi e in abito da sera. Lo fermammo e lo portammo nella villa malgrado la sua resistenza. La vista dei nostri revolver ebbe la meglio sul suo coraggio e sulle sue grida. Il nostro operatore sistemò la macchina e le luci e si preparò a riprendere la scena. Quattro di noi stavano vicino al fotografo e tenevano i tre prigionieri sotto la minaccia delle rivoltelle. I due giovani erano svenuti. Io li svestii con cura commovente. Aprii la sottana e il corsetto della donna e lasciai l'uomo in maniche di camicia. Poi mi rivolsi all'uomo in vestito da sera.

« Signore, i miei amici ed io non vogliamo farvi alcun male. Ma esigiamo da voi, a prezzo della vostra vita, che uccidiate quest'uomo e questa donna, col pugnale che ho messo ai vostri piedi. Dovete cercare prima di tutto di farli rianimare. State attento che non prendano il sopravvento. Dato che voi siete armato e loro no, non c'è dubbio che ci riuscirete ».

« Signore », disse cortesemente il futuro assassino, « non si può che cedere alla forza. La vostra decisione è stata presa e io non desidero tentare di farvi tornare su una risoluzione i cui moventi non mi sono chiari, ma vi chiedo un solo favore; permettetemi di portare la maschera ».

« Acconsentimmo e ci rendemmo conto che era meglio per lui e per noi che egli fosse mascherato. Gli legai sulla faccia un fazzoletto in cui avevo fatto due buchi per gli occhi, ed egli si mise all'opera.

« Slegò le mani dell'uomo. La nostra macchina era entrata in azione e riprendeva la lugubre scena.

« L'assassino, con la punta del pugnade, punse la sua vittima nel braccio. Il giovane balzò in piedi e si gettò addosso al suo assalitore con una forza che era aumentata dal terrore. Ci fu una breve lotta. Anche la donna si alzò e corse in aiuto del suo amico. Ma cadde per prima, colpita al cuore da un colpo di pugnale. Poi fu la volta del giovane, che giacque alla fine con la gola tagliata. L'assassino aveva ben operato. Il fazzoletto non si era spostato durante la lotta. Egli continuò a tenerlo mentre la macchina era in funzione ».

« Siete soddifatti, signori? », chiese. « E posso pulirmi edesso? »

« Ci congratulammo con lui; si lavò le mani, si ravviò i capelli e si spazzolò. A questo punto la macchina si fermò ».

* * *

« L'assassino aspettò che avessimo cancellato le tracce della nostra presenza perché la polizia sarebbe certamente arrivata il giorno dopo. Uscimmo insieme. L'assassino si congedò da noi come un uomo di mondo. Tornò in fretta dai suoi amici, perché senza dubbio quella sera, dopo una simile avventura, avrebbe vinto una somma favolosa. Augurammo la buonanotte al giocatore e lo ringraziammo, poi ce ne andammo a letto.

« Avevamo avuto il nostro delitto sensazionale.

« Ci fu una terribile pubblicità. Le vittime erano la moglie di un ministro di un piccolo Stato Balcanico e il suo amante, il figlio del pretendente al trono di un principato tedesco.

« Avevamo affittato la villa sotto falso nome, e l'agente, per evitare noie, identificò nel giovane principe il suo affittuario. La polizia vagò nel buio per due mesi. I giornali fecero edizioni speciali e, dato che avevamo cominciato i nostri spettacoli, potete immaginare che successo avemmo. La polizia non credette neanche per un momento che noi stessimo offrendo la reale versione del delitto del giorno. Avemmo cura, comunque, di annunciarlo con ogni evidenza possibile. E il pubblico non fu deluso. Avemmo un'accoglienza entusiastica, e, sia in Europa che in America, avemmo un profitto tale da poter distribuire dopo sei mesi ai membri della nostra società 342.000 franchi.

« Poiché il delitto aveva fatto troppo rumore per restare impunito, la polizia finalmente arrestò un levantino che non poté produrre nessun alibi valido per la notte del delitto. Malgrado le sue proteste fu condannato a morte. Ancora una volta la fortuna ci favorí. Il no-

stro operatore riuscí, per una rara occasione, ad essere presente alla esecuzione, e il nostro programma si arricchí di una nuova scena ben eseguita per attirare il pubblico.

« Quando, al termine di due anni, la nostra società si sciolse per ragioni che non sto ad indagare, io avevo guadagnato un milione, che persi poi alle corse l'anno dopo ».

Guillaume Apollinaire

« Avant le cinéma »

Et puis ce soir on s'en ira
Au cinéma

Les Artistes que ce sont-ce donc
ce ne sont pas ceux qui cultivent les Beaux Arts
ce ne sont pas ceux qui s'occupent de l'Art
Art poétique ou bien musique
Les Artistes ce sont les acteurs et les actrices.

Si nous étions des Artistes
Nous ne dirions pas le cinéma
Nous dirions le ciné

Mais si nous étions de vieux professeurs de province
Nous ne dirions ni ciné ni cinéma
Mais cinématographe

Aussi mon Dieu faut-il avoir du goût

Guillaume Apollinaire

I libri

BÉLA BALAZS: *Theory of the Film,* Roy Publishers, New York, 1952; Einaudi, Torino, 1953.

Spyros Skouras, gran mogol della Twenty Century Fox, ha recentemente dichiarato che, con l'avvento dello schermo ingrandito, il cosidetto Cinemascopio, la sua compagnia assicura che « finalmente il cinema raggiungerà il teatro e forse lo supererà ». Ventotto anni fa una grande regista teatrale, Max Reinhardt, dopo aver visto *Potemkin,* esclamò: « Ora il teatro dovrà cedere il passo al cinema ».

Per Reinhardt, dunque, il Cinemascopio rappresenterebbe un regresso se la sua funzione fosse quella di adeguare il cinema al teatro. Evidentemente i due uomini avevano del cinema una visione completamente diversa. Béla Balazs, pioniere del film ungherese, scrittore, uno fra i primi teorici del cinematografo (oggi defunto) considerava il cinema, come Reinhardt, una forma d'arte autonoma senza alcun rapporto con il teatro. La sua *Teoria del film* è una « chiave di volta » grammaticale e lessicale sulle differenze fra il cinema e il teatro, ed espone un'estetica cinematografica di tanta lucidità analitica da riuscire a dissolvere persino le olimpiche nebbie del complesso pensiero di Eisenstein sull'argomento. « Nondimeno » afferma Herbert Marshall nella sua breve ma esauriente prefazione al libro del Balazs, « tanto Balazs che Eisenstein lavorarono per il raggiungimento di uno stesso obbiettivo, la creazione di un'estetica dell'arte cinematografica ».

« Una teoria che indica la direzione e le finalità delle intrinsiche leggi di sviluppo ... non sarà soltanto una teoria *a posteriori,* che assomma cioè in se stessa conclusioni già raggiunte, ma sarà anche una teoria iniziatrice, che si protende verso il futuro.

« Un buon regista non permette che l'attenzione dello spettatore sia attratta casualmente da questa o da quella scena. Egli ci guida inesorabilmente da un particolare all'altro ... sottolineando con enfasi quello che piú lo emoziona, non limitandosi quindi soltanto a farci vedere l'azione ma interpretandola ». Queste due citazioni bastano a dare un'idea della portata del libro. Sia la parte generale che la specifica sono trattate cosí ampiamente, con tanta chiarezza cristallina e tanta

poca ricercatezza che si è tentati di citare a caso una qualsiasi frase di quest'opera grandiosa e farne l'argomento di un intero discorso.

« Un film non può esser reso 'monumentale' con la folla delle comparse o le dimensioni delle scene, ma solo con la forza del contenuto o la personalità dei suoi eroi ». Oppure: « Il film può, a mezzo dell'inquadratura o della messinscena, scegliere e sottolineare in ciascun oggetto quei lineamenti che gli conferiscono una fisonomia vivida e caratteristica ... lineamenti che nella vita quotidiana ci sfuggono. L'abitudine vela la nostra vista. Baudelaire scriveva: « ... ciò che non è deformato non è percepibile. Soltanto mediante espedienti ... le vecchie cose familiari, e quindi mai viste, possono colpire i nostri occhi con nuove impressioni ». E piú avanti: « Ogni lingua è inseparabilmente legata ad una mimica caratteristica del popolo che la parla. Parlare l'inglese accompagnando il discorso con gesti italiani è una mostruosità e il pubblico lo sente ». E a proposito del film a tre dimensioni: « Il montaggio del film diventerà molto piú difficile ... sarà indispensabile fissare delle regole completamente nuove ». Sul colore: « Non può mutare essenzialmente la struttura drammatica del film, può solo accentuare il significato di alcune scene ». Lo scrittore procede, cosí, ad esaminare ogni fase del cinema d'oggi tranne, naturalmente, il Cinemascopio, e le altre varianti dello schermo ingrandito come il Cinerama ecc., forme che non conobbe e che lo avrebbero senza dubbio fortemente impressionato.

Si possono soltanto fare delle supposizioni su quanto egli avrebbe potuto dire su quest'argomento. Ma la sua passione per il film come arte era cosí autentica e fondata non su un vuoto intellettuale (come in molti cosiddetti teorici) ma sulle necessità del pubblico di ogni giorno il quale cerca brancolando di identificarsi con questa nuova arte, che sembra del tutto lecito affermare che egli avrebbe saputo distinguere « il grano dal loglio » e con quel « grano » avrebbe formulato le leggi che governano la lavorazione di un buon « pane cinematografico ». Il mondo del cinema di Balaz è un mondo ordinato e progressivo consacrato al bene di tutti. Soltanto in questo modo il cinema è veramente « un'arte di massa », come tanto spesso lo si definisce.

A parte la straordinaria potenza ispiratrice che offre ai cineasti veri e propri (compresi quei registi abbastanza coscienziosi nel loro lavoro da attingere « una sorsata vivificante » ad una sorgente cosí ricca) per gli studiosi di cinematografia, per gli intenditori e in realtà per tutti quelli che aspirano ad una « perfezione » nell'arte, il libro di Balazs, è un testo che non ha rivali in tutta la letteratura, eccezion fatta per *The Film Form* e *The Film Sense* di Eisenstein. Si può anzi dire che questi volumi costituiscono una trilogia in cui sono fissate le leggi fondamentali del cinema e le linee del suo avvenire.

H. G. W.

FILMBOKEN - *En bok om film och Filmskapare,* di Hugo Wortzelius e di Nils Larsson, Bokförlaget Orbis, Upsala, 1951-53.

RUNE WALDEKRANZ: *Le Cinéma suédois,* Institut Suédois, Stockholm, 1953.

BENGT IDESTAM-ALMQUIST: *Classics of the Swedish Cinema,* The Swedish Institute, Stockolm, 1952.

FORSYTH HARDY: *Scandinavian film,* The Falcon Press, Londra, 1952.

Pubblicare una enciclopedia cinematografica è probabilmente una nuova fatica di Sisifo. Quante, delle Enciclopedie del Cinema preannunciate, sono state portate a termine? Gli svedesi, a quel che lascia ritenere « Filmboken », forse hanno trovato una formula adatta, di minori pretese, e tale da essere portata in fondo: la loro Enciclopedia è monografica ed esce a puntate, come una normale rivista. Negli otto numeri di « Filmboken », finora editi, è già possibile trovare: una storia del film svedese di Rune Waldekranz, una rassegna del cinema danese di Björn Rasmussen, un panorama norvegese di Elsa Brita Marcussen ed uno finlandese di Hans Kutter, un saggio estetico di Gösta Werner ed una rassegna di cortometraggi, documentari, e film sperimentali e d'avanguardia, a cura dello stesso scrittore-regista, collaboratore di « Bianco e Nero », e apprezzato realizzatore di documentari, tra cui ne ricorderemo una particolarmente brillante: *Il treno.*

« Filmboken » è redatto da Hugo Wortzelius e Nils Larsson, ed ha la collaborazione di numerosi altri critici e saggisti fra cui il maggiore scrittore cinematografico svedese, Bengt Idestam-Almquist (Robin Hood) autore di « Svenska Filmens Drama: Sjöström e Stiller », e di una monografia su Eisenstein uscita prima di quella di Marie Seton e non meno informata. Altre parti altrettanto interessanti, e ben documentate anche fotograficamente, sono previste nei prossimi fascicoli di « Filmboken »: saggi sugli autori, sulla produzione, sui registi, sulla letteratura cinematografica. La collezione dei vari « Filmboken », se di difficile consultazione per il lettore latino, è comunque destinata ad essere accolta con favore nei paesi nordici, dando allo stesso tempo il rendiconto piú ampio delle attività cinematografiche del mondo scandinavo.

I nomi dei collaboratori di « Filmboken » ricorrono spesso anche nelle pubblicazioni dell'Istituto Svedese di Stoccolma, che ha diffuso in lingua francese e inglese alcuni testi utili per la conoscenza del film nordico: « Le Cinéma Suédois » di Rune Waldekranz, e « Classics of the Swedish Cinema » di Bengt Idestam Almquist. Il primo costituisce un esame succinto, ma abbastanza completo, del cinema svedese, da *Ingeborg Holm* (1913) e *Terje Vigen* (1916) di Sjöström, a *Barabbas* di Alf Sjöberg (1953). Le realizzazioni recenti del cinema svedese vi hanno una illustrazione piú ampia. Il secondo è un esame approfondito

dell'opera di Sjöström e di Stiller, con particolare riguardo al *Carretto fantasma,* al *Tesoro d'Arne* e ad altri capolavori dei due grandi registi svedesi. Un ricordo di Sjöström costituisce la introduzione alle quarantotto pagine del testo, corredato, come quello del Waldekranz e come gli otto « Filmboken » ricordati, da numerose fotografie.

Degli scritti cui abbiamo accennato, questo di Idestam Almquist è il piú profondo per contenuto e interessante come ricerca critica, che si avvicina di pari passo al regista e all'uomo, e si documenta sul film come sul suo piano preparatorio. Robin Hood — questo è il nome di battaglia dello scrittore, critico del maggiore quotidiano di Staccolma, il « Tidningen » — ha fondato e ordinato il museo cinematografico svedese, e vi ha raccolto interessanti documenti (soggetti, manoscritti, lettere, fotografie) che gli permettono un esame approfondito anche dei piú lontani film, individuandone fonti, sistemi di lavoro, contributi.

Questi capitoli sono rifusi anche in « Dramma e rinascita del cinema svedese », un grosso volume che verrà prossimamente edito da « Bianco e Nero », ed i lettori italiani, che già avevano incontrato la firma di Idestam-Almquist nel breve quaderno « Cinema svedese » della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, vi potranno ancor meglio apprezzare il contributo critico dello scrittore nordico.

Un'altra opera, in lingua inglese, dedicata allo « Sandinavian Film », e cioè al cinema svedese, danese, norvegese, si deve a Forsyth Hardy ed è stata pubblicata da « The Falcon Press », cui si devono anche panorami del cinema russo, tedesco, inglese, italiano. Piú esauriente — sia nel testo che nella documentazione — per la parte piú recente della cinematografia scandinava, non raggiunge la stessa efficacia d'informazione nel periodo « muto », sia danese che, soprattutto, svedese, per quanto i problemi critici riguardanti questo periodo siano formulati con esatta visione dell'importanza della « scuola » capeggiata da Sjöström e Stiller.

Forsyth Hardy non è scivolato nella superficiale valutazione del cinema svedese di oggi, come è accaduto al suo collega e compatriota C. A Lejenne: « La Svezia non ha avuto nessuna influenza sulle altre cinematografie. Nessuno dei suoi lineamenti si è ripetuto nella regía e nella produzione straniera »; ma il suo tentativo di porre nella dovuta luce questa cinematografia di cosí alto valore nella evoluzione del film comprova la difficoltà degli storici « non svedesi » di capire e valutare nella giusta misura il film svedese. E' questo, d'altronde, un cinema che va visto dal dí dentro, e come non vi sarà che un italiano che potrà dare un panorama sicuro della nostra cinematografia muta anteguerra, altrettanto può dirsi della grande epoca classica di Sjöström e di Stiller, di cui Robin Hood (cioè Bengt Idestam-Almquist) è il piú autorevole storico e glorificatore.

* * *

I film

L'uomo nell'ombra

Il valore artistico, del tutto nullo, di questo film, solita ingenua storia poliziesca, non meriterebbe davvero una analisi dettagliata se non intervenisse nei confronti di esso, la « novità » costituita dalla terza dimensione. Una innovazione tecnica, e di conseguenza linguistica, ancora in uno stato alquanto embrionale che non permette ovviamente un giudizio preciso sulle possibilità espressive di questo nuovo mezzo a disposizione del linguaggio filmico. E' noto come contro la terza dimensione, cioè contro l'inquadratura filmica fornita di profondità, si siano pronunciati la maggior parte dei teorici. Arnheim che vedeva nella mancanza della terza dimensione della inquadratura uno degli « elementi differenzianti » a lui cari, condannò la terza dimensione con la consueta infondata accusa di naturalismo. Altrettanto fece lo Spottswoode secondo il quale essa distruggerebbe il montaggio, poichè il mutare dell'angolo visuale e del piano di ripresa procurerebbe allo spettatore una sensazione di fastidio insopportabile. Tale obiezione non tiene sufficientemente conto dell'elementare considerazione che una analoga sensazione di fastidio dovrebbe provocare anche il film « bidimensionale » in conseguenza dei movimenti della « camera » o del cambiamento di angolazione. E' evidente quindi che allo stesso modo che attualmente un automatico processo psicologico dello spettatore fa sí che egli riferisca tutti i movimenti allo scehrmo annullando di conseguenza ogni possibile fastidio derivante dal movimento « soggettivo », un analogo processo psicologico nascerà anche nei confronti della terza dimensione, e quindi la proiezione della realtà filmica su tre dimensioni potrà determinare la nascita di nuovi principii grammaticali e sintattici nel montaggio ma ne lascerà invariate le possibilità espressive.

Ancor piú assurde e puerili furono le considerazioni di Chavance che, schierandosi contro la tridimensionalità nel film, escludeva tassativamente che essa potesse arricchire la « grammatica del soggetto e le doti espressive dell'attore ».

Contro tali obiezioni l'unica voce favorevole fu quella di S. M. Eisentein il quale, sostenendo l'inevitabile evento del cinema tridimensionale, affermò in un saggio (molto discutibilmente e dopo aver variamente divagato dall'arte pura allo sport) che l'umanità tende al film tridimensionale come ad una delle espressioni piú complete e immediate di uno sforzo il quale, nei molteplici stadi di sviluppo sociale ed artistico, rappresenta un concreto tentativo di realizzare talune esigenze della natura umana. Per dimostrare questa asserzione esamina poi tre tipi fondamentali di film stereoscopico osservando che l'effetto stesso può essere di tre specie rimanendo nei limiti del cinema ordinario. L'effetto può infatti rassomigliare ad un « altorilievo piatto » oppure l'immagine può uscire dallo schermo ponendo lo spettatore di fronte a distanze « nuove », ed infine l'immagine, palpabilmente tridimensionale, può « traboccare » dallo schermo verso il pubblico ». In questa triplice distinzione, affatto chiara peraltro, è evidente come Eisenstein non abbia percepito esattamente i tre tipi fondamentali di stereoscopia filmica. Stupisce inoltre che

egli abbia riconosciuto il massimo della espressività all'ultima specie di effetto, quando esso, anche se piú « impressionante », è evidentemente quello che non arricchisce in alcun particolare aspetto la realtà filmica. Anzi sotto un profilo rigorosamente estetico potrebbe affermarsi che tale procedimento tecnico tende a spostare il conflitto caro ad Eisenstein tra gli elementi del linguaggio filmico, verso un nuovo conflitto tra essi e lo spettatore, snaturando un poco la sua essenza. Passando poi ad esaminare piú dettagliatamente la possibilità estetica della terza dimensione nel film, Eisenstein osserva come essa perfezioni un sistema di riprese in « esterni », già da lui usato, che consiste nel dare una grande evidenza agli oggetti posti in primo piano, mantenendo lo sfondo quasi completamente a fuoco ed ottenendo cosí « La massima distinzione tra lo sfondo e gli oggetti posti in primo piano » (procedimento fotografico del « pan-focus »). Eisenstein nota come in tal modo si ottiene l'effetto di un ampio intervallo di dimensione, cioè la massima illusione spaziale (il che è vero soltanto in senso psicologico), con il raggiungimento di una particolare intensità espressiva sia « nel caso di sovrapposizioni tematiche di entrambi i piani, che nel caso di una loro mescolanza tesa ad ottenere l'unità del materiale ». Infatti nel primo caso il massimo conflitto possibile nei limiti della inquadratura viene ad essere originato fra volume e spazio, nel secondo è raggiunta una completa e plastica unità tra il generale e il particolare; ed effetti ancor piú significativi possono nascere dalla combinazione delle due possibilità. In tal modo Eisenstein individua le due fondamentali possibilità estetiche della terza dimensione nel film: concorrere alla « unità » della realtà filmica e determinare la nascita di significativi rapporti tra i diversi « piani », possibilità però esistenti anche nel film bidimensionale). Eisenstein, al termine di questa lunga serie di considerazioni, ritorna nel suo saggio all'assunto iniziale di individuare la ragione per la quale le « stupefacenti possibilità del film stereoscopico esercitano sullo spettatore intense attrattive ». E dopo aver constatato che il cinema stereoscopico può condurre lo spettatore verso lo schermo e « scaraventare » sugli spettatori lo schermo stesso, afferma che entrambi i casi mostrano come il cinema sia l'unica arte in cui il volume si identifica perfettamente o dinamicamente con lo spazio o lo spazio con il volume, « l'uno compenetrato nell'altro ed esistenti simultaneamente ». E identificando nel cinema stereoscopico il pronipote del teatro, alla cui storia ed al cui sviluppo deve necessariamente essere riallacciato, Eisenstein osserva come esso potrà risolvere l'antichissima vana aspirazione del teatro di abolire con espedienti tecnicisti e con trovate « metafisiche », la separazione fra spettacolo e spettatore.

E' ovvio che non è a causa di un malinteso naturalismo o di sommarie confutazione tecniche che formuleremo un giudizio negativo nei confronti della terza dimensione nel linguaggio filmico, convinti come siamo che l'arricchimento dei mezzi di un linguaggio non può mai risolversi in una invalidità del linguaggio stesso sul piano dell'arte. E' piuttosto significativo chiedersi invece se l'introduzione della terza dimensione nella inquadratura non determini una limitazione in senso espressivo di elementi del linguaggio. E' noto come il procedimento stereoscopico attuato ad esempio in questo *L'uomo nell'ombra* tenda a fornire una tridimensionalità all'immagine filmica effettuando le riprese con due « camere », il cui « interasse » dovrebbe identificarsi idealmente con la distanza dei due occhi nell'uomo (la cui esistenza è il fondamento, come si sa, della visione tridimensionale della realtà), e proiettando con due proiettori sincronizzati elettronicamente le due immagini ottenute, leggermente diverse. Per mezzo di un filtro polarizzante posto dinanzi a ciascun proiettore e per mezzo di occhiali con lenti polarizzanti per gli spettatori, si pongono questi ultimi nella condizione di « isolare » le due immagini con la visione separata e di effettuarne poi la sintesi stereoscopica attraverso il consueto procedimento intel-

lettivo. V'è da chiedersi pertanto fino a che punto il senso di fastidio nella visione provocato dalle immagini di questo film (in sistema « natural vision »), sia da attribuire, oltre che agli occhiali, ad errori tecnici, e quanto sia invece determinato da scompensi visivi che risulterebbero ineliminabili in dipendenza dell'uso degli elementi del linguaggio filmico. Errori di ordine tecnico sono infatti riscontrabili: come la « contaminazione » di elementi al di là e al di qua del piano dello schermo, spesso di pessimo gusto, o come la diversa profondità, a volte massima a volte quasi nulla, delle inquadrature; difetti da imputarsi evidentemente a errori di obiettivo o di distanza della ripresa. Ma gran parte degli scompensi visivi sono invece da imputarsi, come ha molto acutamente osservato il May in uno dei suoi consueti studi sul linguaggio filmico, la sensazione di fastidio è da attribuirsi prevalentemente ad una impossibilità di adattamento degli attuali mezzi del linguaggio filmico alle esigenze della ripresa stereoscopica: infatti la necessità di un variare dell'interesse tra gli obbiettivi delle due macchine da ripresa in funzione della distanza dell'oggetto della ripresa stessa, non può essere rispettata durante i movimenti della camera con la conseguente variazione arbitraria della resa del rilievo nei diversi « momenti » dell'inquadratura. Analoghi inconvenienti, allo stato attuale della tecnica ineliminabili, non si determinano però durante i movimenti di elementi dell'inquadratura nel senso di profondità dell'inquadratura stessa, o durante i movimenti di panoramica. Inoltre una notevole quantità di esigenze, tecniche nella ripresa del film tridimensionale, quali ad esempio il mantenimento dell'angolo di parallasse, determina una maggiore difficoltà di ripresa e una minore libertà in senso espressivo. E se non mancano anche in questo *film* taluni effetti alquanto suggestivi, da individuarsi, piú che nei primi piani di oggetti « uscenti » dallo schermo, nelle efficaci inquadrature in campo lungo di fantastica profondità spaziale, (come ad esempio quelle della sequenza della fiera), piú spesso la terza dimensione è pretesto alquanto futile per risorse spettacolari di natura epidermica. Al puunto che se talvolta la qualità stereoscopica dell'immagine raggiunge un effetto autenticamente espressivo, come nella « soggettiva » durante l'operazione chirurgica in cui il « rilievo » dei ferri anatomici puntualizza efficacemente la angoscia del paziente nel dormiveglia, ci sembra non vi sia dubbio nell'affermare che ciò è da attribuirsi esclusivamente al caso.

Evidentemente non è ancora possibile, per assoluta mancanza di elementi teorici e di esperienze pratiche, tracciare i lineamenti di una estetica del film tridimensionale. Ciò anche in conseguenza del fatto che non è ancora possibile prevedere quale sia, sulla traccia dei numerosissimi esperimenti effettuati, l'a-aspetto tecnico che potrà, al solito, influenzare il linguaggio e quindi lo stile dell'artista. Il che ci induce a credere che, probabilmente, in una piú perfetta unità del mondo filmico, (specie se alla visione stereoscopica si accoppierà l'aspetto tecnico della tridimensionalità filmica che finirà per prevalere; diversa dizione stereofonica) i principi estetici dell'arte del film non subiranno sostanziali mutamenti con l'avvento della terza dimensione.

Allo stato attuale però ci sembra che gli effetti di una profondità della immagine filmica limitino piuttosto che non arricchiscano le possibilità espressive dell'immagine stessa: e ciò in quanto, pur nella presenza di effetti e suggestioni emozionali e psicologiche inerenti alla terza dimensione, le autentiche attuali possibilità espressive del linguaggio filmico sono impoverite da una minore libertà dell'artista nell'atto creativo, da una limitazione cioè di quella condizione esistenziale senza la quale non può esservi arte.

Nino Ghelli

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

TIPOGRAFIA P. U. G. - ROMA

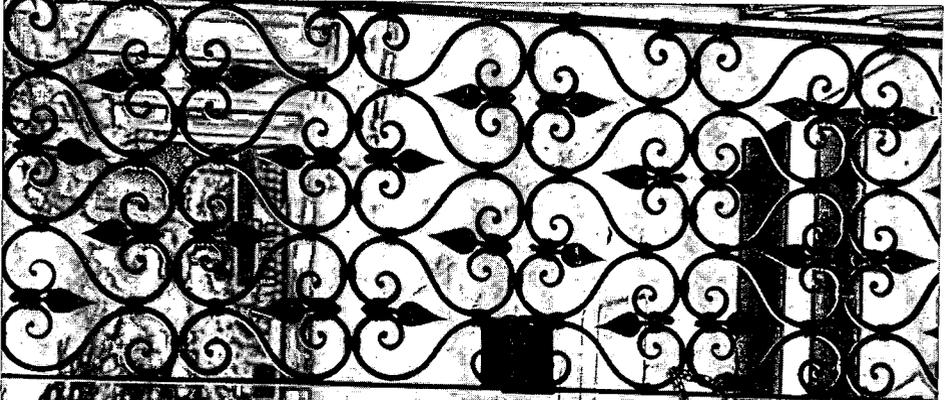
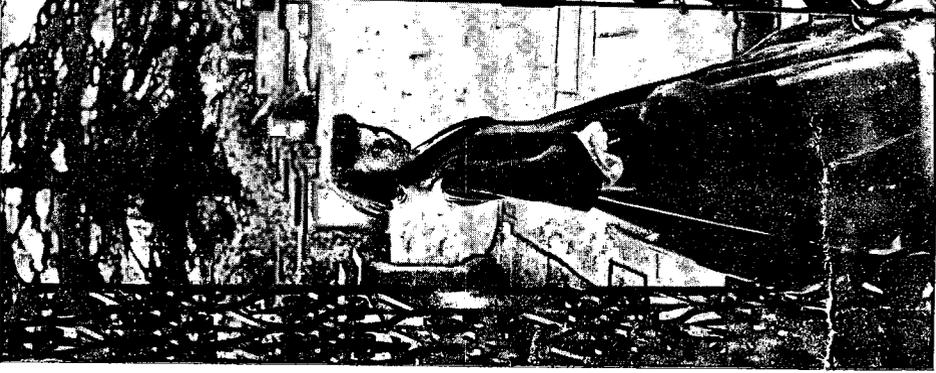
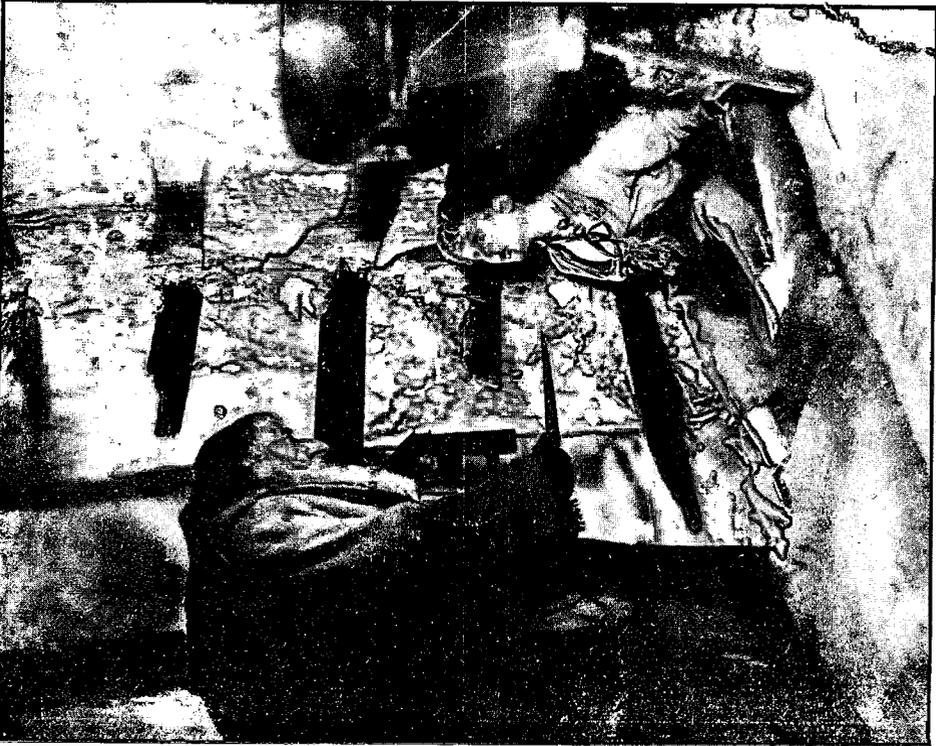
David Lean *Brief Encounter*

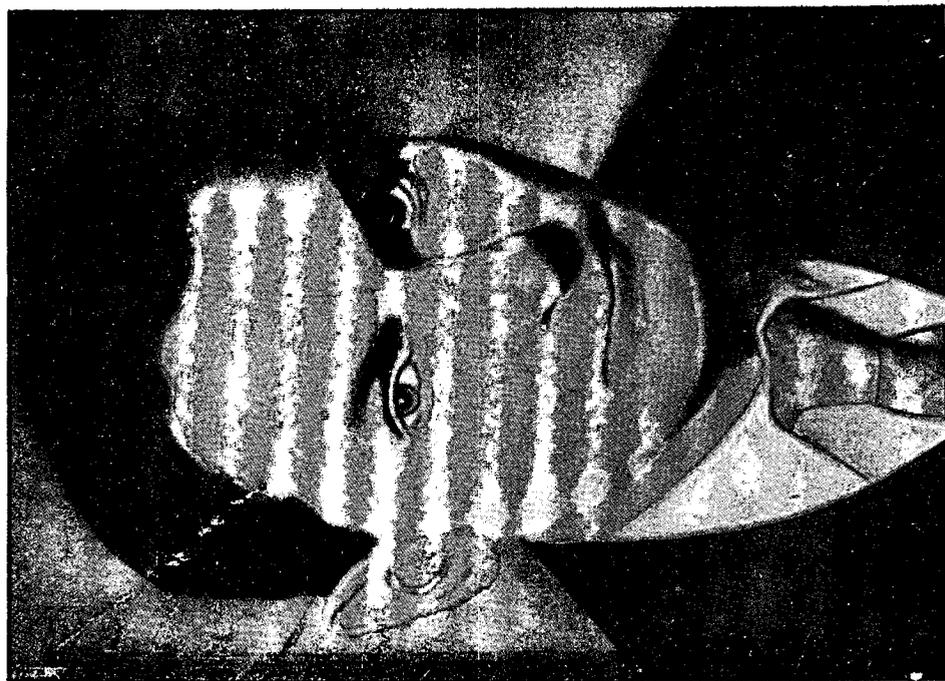
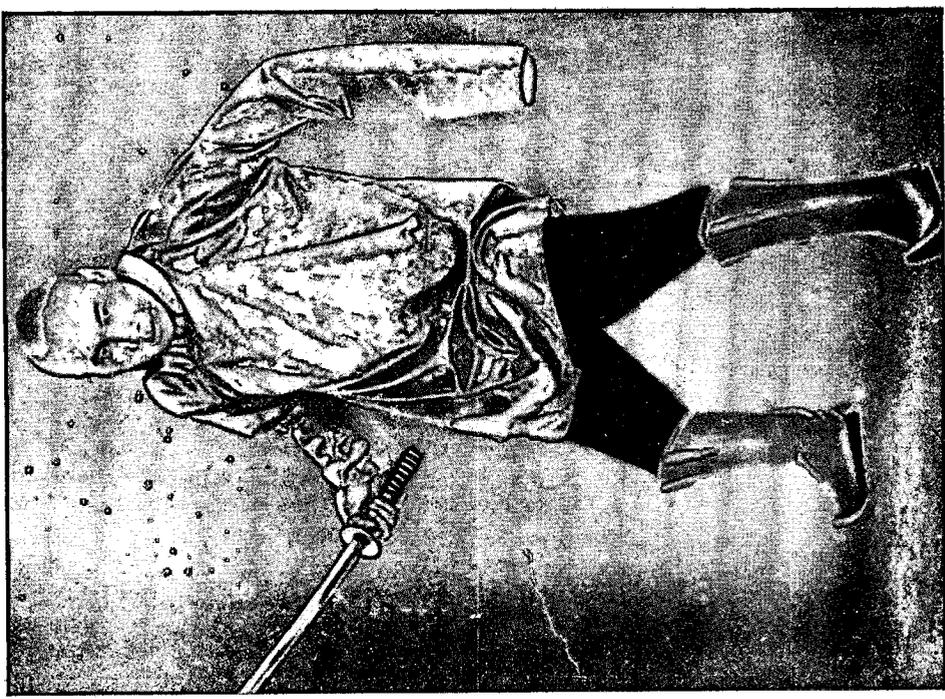
David Lean *Brief Encounter*

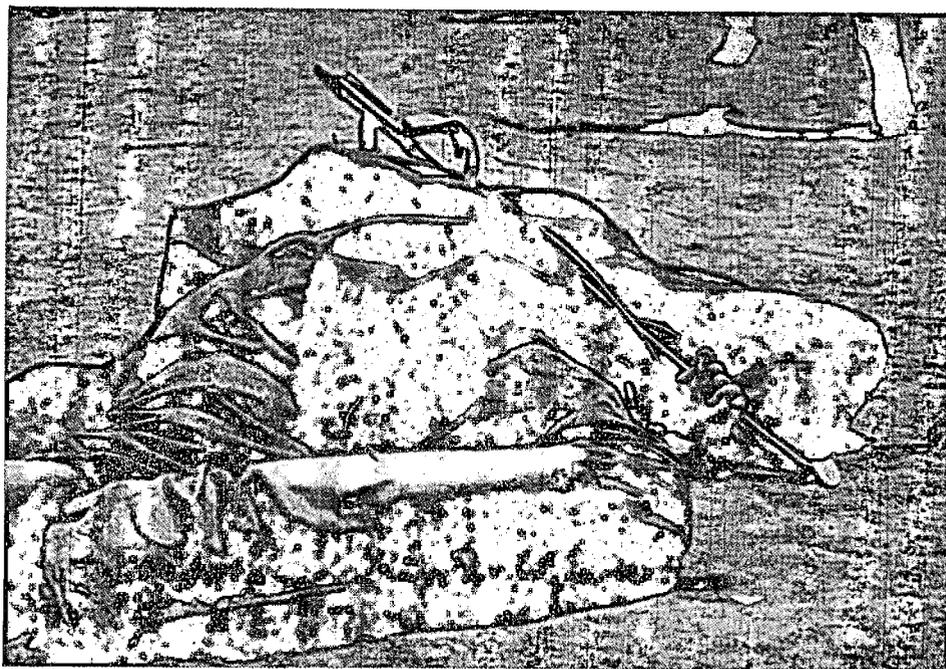
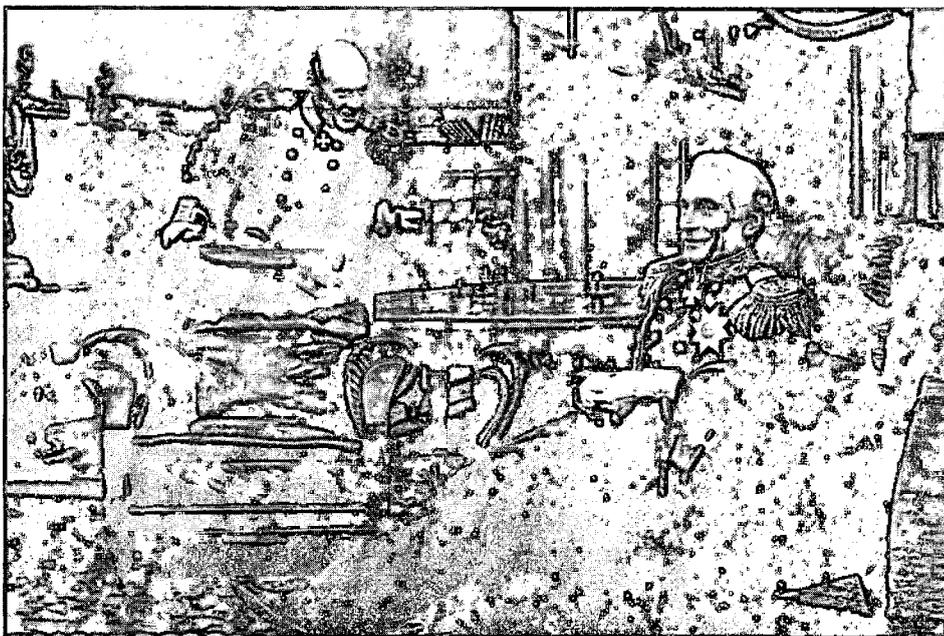
DAVID LEAN *Great Expectations*

DAVID LEAN *Madeleine*

DAVID LEAN — *Great Expectations*

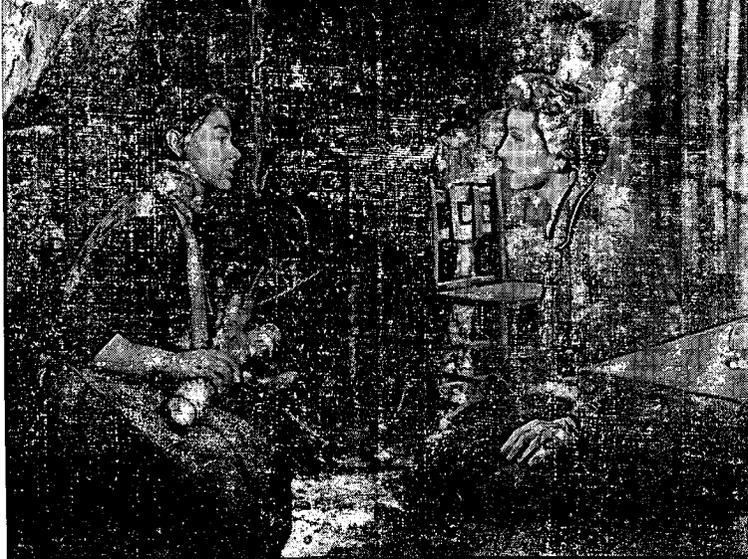
DAVID LEAN — *Great Expectations*

DAVID LEAN *Oliver Twist*

DAVID LEAN *Madeleine*

Vsevolod Pudovkin

Tempesta sull'Asia o *Il discendente di Gengis Kan*

V. PUDOVKIN *La madre*

V. PUDOVKIN *La madre*

V. PUDOVKIN *Admiral Nakhimov*

V. PUDOVKIN *Admiral Nakhimov*

HENRI SCHNEIDER — *La Grande Vie*

HENRI SCHNEIDER — *La Grande Vie*

DESTINI DI DONNE

Claudette Colbert ed Eleonora Rossi Drago nell'episodio della "vittima della guerra„ in cui lavora anche Mirko Ellis. Regia di Christian Jaque

Michèle Morgan nell'episodio della „Santa guerriera„ (Giovanna d'Arco) nel quale lavorano anche Andrèe Clement e Daniel Ivernel.
Regìa di Jean Dellannoy

Martine Carol e Raf Vallone nell'episodio della "nemica della guerra„. Tratto dalla Lisistrata di Aristofane. In questo episodio lavorano anche P. Stoppa, N. Bernardi, G. Porelli, M. Carotenuto, A. Silvani, N. Dover
Regìa di Cristian Jaque

20th Ce

ha l'onore di annunciare la prima d

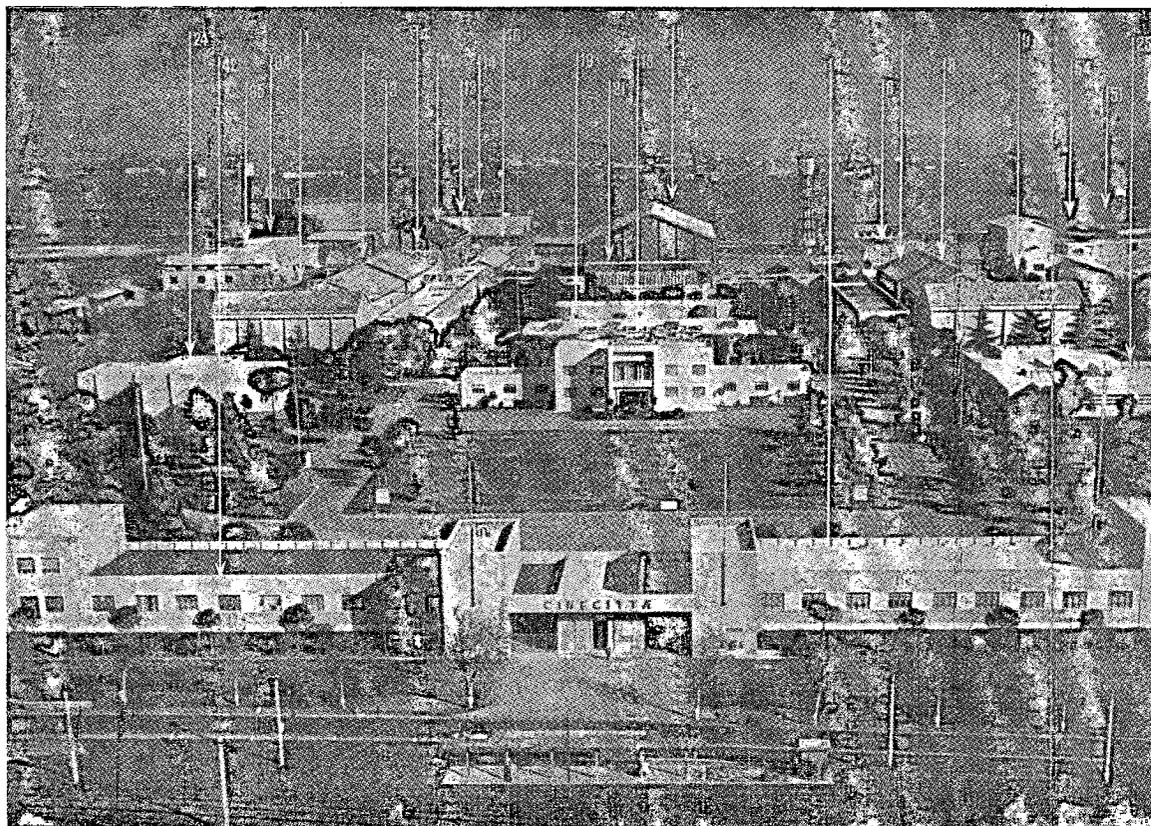
a chiusura della 14ª Mo

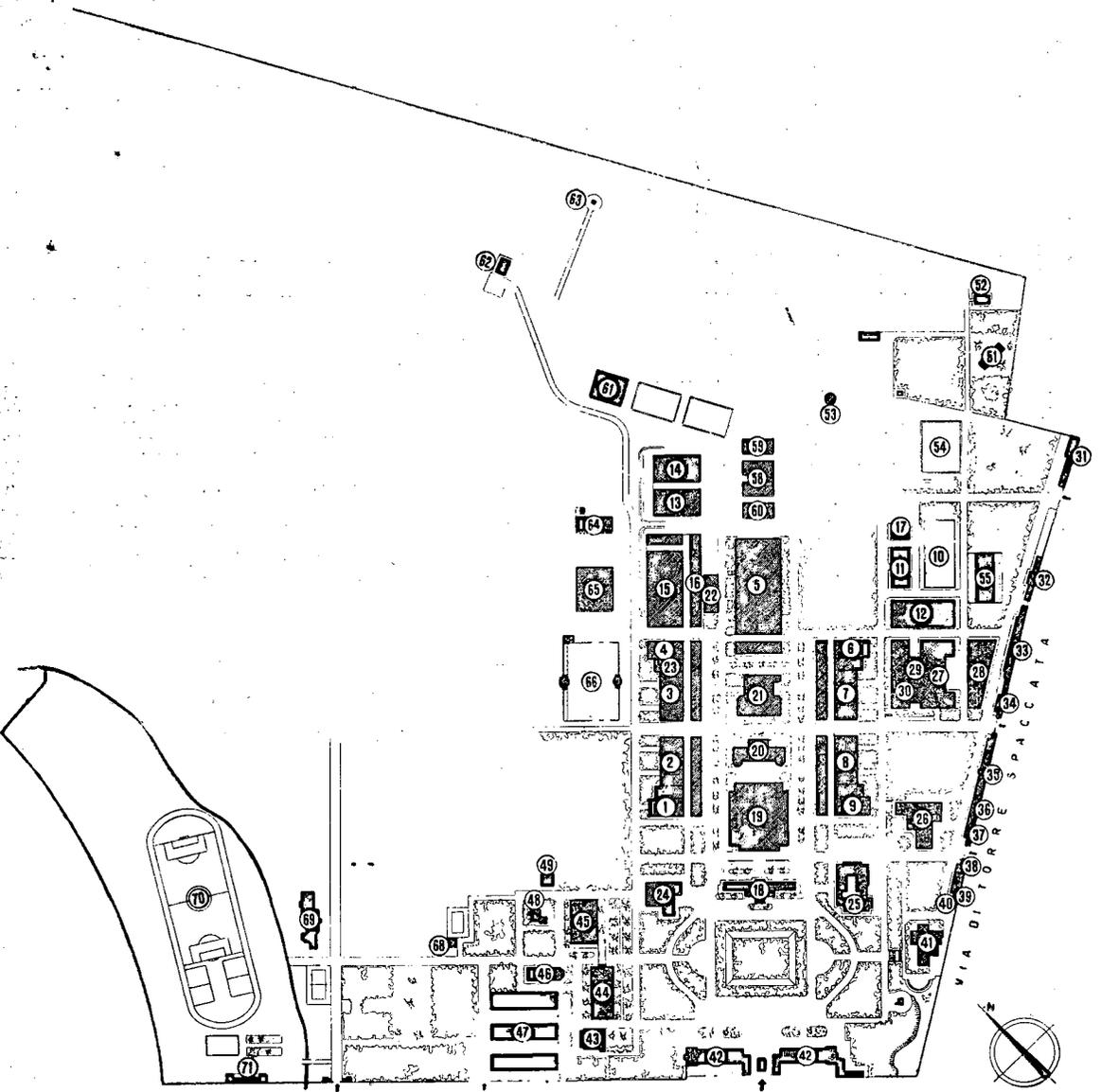
CINEMA

Abbiamo il pia

Registi, Giornalisti che la pr

Scope avrà luogo al Palazzo

nello spettacolo serale di Venerdì

Teatri di posa	N. 1
» » »	» 2
» » »	» 3
» » »	» 4
» » »	» 5
» » »	» 6
» » »	» 7
» » »	» 8
» » »	» 9
» » »	» 10
» » »	» 11
» » »	» 12
» » »	» 13
» » »	» 14
» » »	» 15
» » »	» 16
Camerini e attr. - Teatro	» 17
Presidenza e Dir. Generale	» 18
Galleria masse	» 19
Ristorante di 2ª categ.	» 20
Centrale elettrica	» 21
Impianto Aereaz. 5º teatro	» 22
Centralina elettrica	» 23
Sale di proiezione	» 24
Tecnofonico	N. 25
Serv. Ottico meccanico	» 25
Cinefonico	» 26
Falegnameria	» 27
Fuori opera	» 28
Scenografia	» 29
Magazzino materiali	» 30
Garage	» 31
Mensa maestranze	» 32
Fabbri	» 33
Idraulici	» 34
Spogliatoi	» 35
Serv. Pers. Uff. Movimento	» 36
Spogliatoi maestranze	» 37
Pronto Soccorso	» 38
Magazzini	» 39
Depositi	» 40
Ristorante di 1ª categ.	» 41
Uffici Produttori	» 42
Sale di proiezioni	» 43
Sale montaggio	» 44
Taglio negativi	» 45
Celle films	» 46
Magazzini mobili	» 47
Centrale Termica	N. 48
Deposito montaggio	» 49
Pompa sollev. acqua	» 50
Serra	» 51
Deposito infiammabili	» 52
Torre serbatoio	» 53
Piscina	» 54
Deposito mater. lavorativo	» 55
Deposito mater. miniat.	» 56
Parcheggio biciclette	» 57
Deposito infissi	» 58
Magazzino	» 59
Parco Lampade n. 2	» 60
Spogliatoi comparse	» 61
Centr. Elettr. per esterni	» 62
Deposito pirotecnici	» 63
Centrale Termoelettrica	» 64
Plastica Scultura	» 65
Recupero	» 66
Centrale per esterni	» 67
Depurazione idrica	» 68
Edificio Dopolavoro	» 69
Campo di Foot-ball	» 70
Spogliatoi	» 71

PLANIMETRIA GENERALE DI CINECITTÀ

Prima del diluvio

Una coproduzione franco - italiana
U.G.C. - DOCUMENTO FILM
diretto da ANDRE' CAYATTE
Distribuzione: *Cei-Incom.*

La schiava del peccato

interpretato da
SILVANA PAMPANINI
diretto da RAFFAELE MATARAZZO

Il processo dei veleni

Una coproduzione franco - italiana
FRANCO LONDON FILM
DOCUMENTO FILM
a colori
con MICHELE MORGAN
diretto da AUTANT-LARA

Carro armato

a colori
diretto da MARIO MONICELLI

Prima io

da un soggetto di *Cesare Zavattini*
interpretato da VITTORIO DE SICA
diretto da ALESSANDRO BLASETTI

Un giorno in Pretura

con PEPPINO DE FILIPPO e
SILVANA PAMPANINI
ed altri grandi attori
Coproduttori:
EXCELSA FILM - ROSA FILM
Distribuzione: *Minerva Film*
diretto da STENO

Napoli-New York

il primo film italiano girato in America
a colori
Coproduttore: *Film Costellazione*
diretto da LUIGI ZAMPA

L'amante dell'Orsa Maggiore

dal famoso romanzo omonimo di
Sergiusz Piasecki
a colori
Coproduttore: JOLLY FILM

La figlia di Jorio

in Technicolor
Coproduttore: ROSA FILM

Casa Ricordi

in Technicolor
diretto da CARMINE GALLONE

Uomini e Dei

diretto da MARIO MONICELLI

Tam Tam Mayumbe

Una coproduzione italo - francese:
DOCUMENTO FILM
FRANCO LONDON FILM
girato *a colori* nel Congo Belga
diretto da: G. G. NAPOLITANO

LA BIENNALE DI VENEZIA

MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA

PRESENTA

XIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

ARGENTINA:

La passion Desnuda

di *Luis Cesar Amadori*
soggetto: *Gabriel Pena*
fotografia: *Antonio Merayo*
attori: *Maria Felix, Carlos Thompson*

BRASILE:

Siniha Moca

di *Tom Payne*
soggetto: *Carpi, De Almeida, Vergueiro, Pacheco Fernandes, Payne, Osvaldo*
fotografia: *Jack Lowin*
musica: *Francisco Mignoni*
attori: *Anselmo Duarte, Eliane Lage*

CECOSLOVACCHIA:

Le Secret du sang

di *Martin Fric*
soggetto: *Vladimir Neff*
fotografia: *Jan Stallich*
attori: *Vladimir Raz, Jirina Petrovicka*

Vieilles Legendes Tcheques

di *Jiri Trnka*
musica: *Vaclav Trojan*

FRANCIA:

Le bon Dieu sans confession

di *Claude Autant-Lara*
attori: *Danielle Darrieux*

Teresa Raquin

di *Marcel Carnè*
attori: *Raf Vallone, Simone Signoret*

GERMANIA:

Die grosse Versuchung

di *Rolf Hansen*
dal romanzo « Der Erfolgreiche » di *Hans Kades*
fotografia: *Friedel Behn-Grund* e *Franz Weihmayr*
musica: *Mark Lothar*
attori: *Dieter Borsche, Ruth Leuwerik, Renate Mannhardt*

Vergiss die liebe Nicht

di *Paul Verhoeven*
soggetto: *Juliane Kay*
fotografia: *Franz Weihmayr*
musica: *Alois Melichar*
attori: *Luise Ulrich, Paul Dahlke, Will Quadflieg*

GIAPPONE:

Ugetsu Monogatari

di *Kenji Mizoguchi*
soggetto: *Akinari Uyeda*
fotografia: *Kazuo Miyagawa*
musica: *Rumio Hayasaka*
attori: *Machi-Ko Kio, Kinuyo Tanaka, Mitsuko Mito*

The Saga of Anatahan

di *Josef von Sternberg*
dal libro di *Michiro Maruyama*
fotografia: *K. Okazaki*
musica: *A. Ifukube*
attori: *A. Negishi, T. Suganuma, K. Sawamura, S. Nakayama*

GRAN BRETAGNA:

Moulin Rouge

di *John Huston*
dal romanzo di *Pierre La Mure*
fotografia: *Oswald Morris*
musica: *Georges Auric*
attori: *Josè Ferrer, Colette Marchand, Suzanne Flon, Zsa Zsa Gabor*

INDIA:

Jhansi Ki Rani

di *Rusi K. Banker*
soggetto: *Pandit Dubey*
fotografia: *Ernest Haller*
musica: *Vasant Desai*
attori: *Mehtab, Sohrab Modi*

ITALIA:

I vitelloni

di *Federico Fellini*
soggetto: *Fellini, Pinelli, Flaiano*
fotografia: *Otello Martelli*
musica: *Luciano Trasatti*
attori: *Alberto Sordi, Franco Interlenghi, Leonora Ruffo, Leopoldo Trieste, Paola Borboni, Enrico Viarisio*

Anni facili

di *Luigi Zampa*
attori: *Nino Taranto, Giovanni Grasso*

I Napoletani a Milano

di *Eduardo De Filippo*
soggetto: *Eduardo De Filippo, Age, Scarpelli*
fotografia: *Leonida Barboni*
attori: *Eduardo De Filippo, Anna Maria Ferrero, Frank Latimore*

JUGOSLAVIA:

Jara Gospoda

di *Bojan Stupica*
soggetto: *Jankò Kersnik*
fotografia: *Ivan Marincek*
musica: *Bojan Adamic*
attori: *Bojan Stupica, Mira Stupica, Stane Sever*

POLONIA:

La jeunesse de Chopin

di *Alexander Ford*
soggetto dalle novelle di: *Broszkiewicz, Bachner, Hadyna, Korngold*
fotografia: *Jaroslaw Tuzar*
attori: *Czeslaw Wollejko, Alexandra Slaska, Jan Kurnakowicz*

SPAGNA:

La guerra de Dios

di *Rafael Gil*
soggetto: *Vicente Escrivà*
fotografia: *Alfredo Fraile*
musica: *Joaquin Rodrigo*
attori: *Claude Laydu, Francisco Rabal, Marco Davo*

SVEZIA:

Kvinnors Vantan

di *Ingmar Bergman*
soggetto: *Ingmar Bergman*
fotografia: *Gunnar Fischer* e *Ragnar Frisk*
attori: *Maj Britt Nilsson, Eva Dahlbeck*

UNGHERIA:

Il Mare Sorge

di *Kalman Nadaski*
soggetto: *Gyula Illyes*
fotografia: *Barnabas Hegyi*
musica: *Ferenc Szabo*
inter. princ.: *Janos Gorbe, Zoltan Varkonyi, Sandor Pecsì*

U.R.S.S.:

Sadko

di *Alexandre Ptouchko*
soggetto: *Issaev*
fotografia: *Provorov*
musica: *Zorine*
attori: *Stoliarov, Larionova, Kayoukov*

Rimski Korsakov

di *Grigori Rochal*
fotografia: *Magnida* e *Sokolski*
attori: *Belov, Critsenko, Borissov, Tcherkassov*

Il ritorno di Vassili Bortnikov

di *Vsevolod Pudovkin*
fotografia: *Ouroussevky*
musica: *Bogdankevitch*
attori: *S. Lukianov, N. Medvedeva, N. Timofeev*

U.S.A.:

Little fugitive

di *Ray Ashley, Morris, Engel, Ruth Orkin*
soggetto: *Ray Ashley, Morris, Engel, Ruth Orkin*
fotogragfia: *Morris Engel*
musica: *Eddy Manson*
attori: *Richie Andrusco, Ricky Brewster*

The fourposter

di *Irving Reis*
fotografia: *Hal Mohr*
musica: *Dimitri Tiomkin*
attori: *Rex Harrison, Lilli Palmer*

Roman holiday

di *William Wyler*
soggetto: dal racconto di *McLellan Hunter*
fotografia: *Frank F. Planer, Henri Alekan*
musica: *Georges Auric*
attori: *Gregory Peck, Audrey Hepburn, Eddie Albert*

Pickup on South Street

di *Samuel Fuller*
soggetto: da un racconto di *Dwight Taylor*
fotografia: *Joe MacDonald*
musica: *Leigh Harline*
attori: *Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter*

The bad and the beatiful

di *Vincent Minnelli*
attori: *Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon*

IV Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio

CATEGORIA A

FILM PER LA PRESENTAZIONE IN LOCALI PUBBLICI

GRUPPO: Documentari

SEZIONE 1. Documentari di argomento geografico, turistico, etnografico, storico, biografico e di carattere culturale informativo in genere.

Schemen (Austria), *Le Carnaval de Binche* (Belgio), *Descendants des Incas* (Belgio), *Angotee* (Canada), *Heritage of Lanka* (Ceylon), *The Order of the Yellow Robe* (Ceylon), *Así es Costarica* (Costarica), *L'Oeuvre du prof. Hrozny* (Cecoslovacchia), *La nuit de Paques* (Francia), *Monsieur et Madame Curie* (Francia), *Des Feuers Macht* (Germania), *Travel Royal* (Gran Bretagna), *The Heart is Highland* (Gran Bretagna), *Honduras* (Honduras), *On to Paradise* (India), *Two in a Shikara* (India), *Land of the Brahmaputra* (India), *Sardegna* (Italia), *Sardegna l'Uomo* (Italia), *I Pascoli del Sole* (Italia), *Bozzetto in Laguna* (Italia), *Perasto, La Ville morte* (Jugoslavia), *The quiet Village* (Norvegia), *Rotorua Radius* (Nuova Zelanda), *Houen Zo* (Olanda), *Machu Picchu* (Perù), *Castilla soldado de la Ley* (Peru), *Lima Ciudad de los Virreyes* (Perù), *Varsovie* (Polonia), *Le Serment* (Polonia), *Pieniny* (Polonia), *Springtime in South Africa* (Sud Africa), *Geneve centre international* (Svizzera), *The American Revolution* (U.S.A.), *Summer in Austria* (Svezia).

SEZIONE 2. Documentari divulgativi di materie scientifiche (nozioni di medicina, igiene, matematica, fisica, chimica, scienze naturali, ecc.) presentate in forma accessibile per un pubblico non specializzato.

Neusiedler See Kunftiger National Park Osterreichs (Austria), *Lebenskamp in Moor* (Austria), *Richesses Ignorées* (Belgio), *World at your feet* (Canadà), *La Plante et l'Eau* (Cecoslovacchia), *Les Abeilles vivront* (Cecoslovacchia), *Cables Hertziens* (Francia), *Aux Frontières de l'Homme* (Francia), *Le petit monde des Etangs* (Francia), *Fliegende Untertassen* (Germania), *The atomic bomb* (Gran Bretagna), *Introduction to the Engine* (Gran Bretagna), *The long flight* (Gran Bretagna), *Giungla sommersa* (Italia), *Il mondo in un giardino* (Italia), *Il filo d'oro* (Italia), *Il pantano* (Italia), *Moltiplicazione dei pesci* (Italia), *L'attimo s'è fermato* (Italia), *Quattro colori* (Italia), *I fiori* (Italia), *Vitamine* (Italia), *Analisi del terreno* (Italia), *Paguro o Cangrejo blindado* (Uruguay), *The Sea Around Us* (U.S.A.), *Equilibration of occlusion* (U.S.A.), *Main street under the Sea* (U.S.A.).

SEZIONE 3. Documentari riguardanti le arti, a carattere storico, biografico e culturale.

Les primitifs Flamands (Belgio), *Les sons retrouvés* (Belgio), *Elle sera appelée femme* (Belgio), *Quatre Peintres belges au travail* (Belgio), *Shadow on the Prairie* (Canadà), *Varley* (Canadà), *Le métier de dan-*

seur (Francia), *Equilibre* (Francia), *Gustave Doré* (Francia); *Figures in a Landscape* (Gran Bretagna), *La gloire de Rembrandt* (Gran Bretagna), *Linee e volumi* (Italia), *Poesia della danza* (Italia), *Arte greca* (Italia), *Etruria* (Italia), *Due leggende del Carpaccio* (Italia), *Gli Uffizi* (Italia), *Il giocoliere ed il misantropo nell'arte di Bosch e Bruegel* (Italia), *I colori della Cina* (Italia), *I racconti di Orneore* (Italia), *Guttuso pittore popolare* (Italia), *La finestra aperta* (Olanda), *Hodler face à l'homme* (Svizzera), *Schweizer architecture* (Svizzera), *Art pre-Colombien* (Francia).

SEZIONE 4. Documentari di viaggi, spedizioni, esplorazioni.

La route des Epices (Francia), *The white frontier* (Gran Bretagna), *Les conquerants de la piste des Aigles* (Polonia).

SEZIONE 5. Documentari sugli sport e sull'educazione fisica.

Here's hockey (Canadà), *Des hommes et des montagnes* (Francia), *L'homme et la bête* (Francia), *How to throw the Javelin* (Gran Bretagna), *Percorso netto* (Italia), *La gara internazionale di boxe* (Polonia).

SEZIONE 6. Documentari sui mezzi di comunicazione e impianti relativi, purché a carattere divulgativo.

The Elephant will never forget (Gran Bretagna), *L'appel du Sud* (Svizzera), *The breaking point* (U.S.A.).

SEZIONE 7. Documentari attinenti ai problemi dell'economia e della produzione, industria, agricoltura, artigianato, commercio.

Made in Austria (Austria), *Le Goudron* (Francia), *Chercheurs d'eau* (Francia), *Teeth of the Wind* (Gran Bretagna), *The Stanlow Story* (Gran Bretagna), *Un impianto di siderurgia* (Italia), *Farming in New Zealand* (Nuova Zelanda), *Accra, Haven Zonder Kranen* (Olanda), *More precious than Gold* (Sud Africa), *Les ateliers de Secheron* (Svizzera), *Good Wrinkles* (U.S.A.), *Valley of the Weavers* (U.S.A.), *Inflation* (U.S.A.).

SEZIONE 8. Documentari su problemi, realizzazioni sociali ed educazione di base.

Mon fils Pierre (Austria), *Timidité* (Canadà), *Man Burde Tage Sig af Det* (Danimarca), *Ecoliers d'hier et d'aujourd'hui* (Francia), *Ma Jeannette et mes Copains* (Francia), *They Planted a Stone* (Gran Bretagna), *Cristo non si è fermato a Eboli* (Italia), *Lettere ai condannati della resistenza italiana* (Italia), *Soins aux yeux* (Marocco), *Apprentissage de la santé* (Marocco), *Servage de l'enfant* (Marocco), *El puente* (Portorico), *To save one life* (U.S.A.) *The Baltimore plan* (U.S.A.), *Roots of Happiness* (U.S.A.), *Broken appointement* (U.S.A.), *Dark interlude* (U.S.A.), *All my Babies* (U.S.A.).

SEZIONE 9. Documentari di attualità, purché non di propaganda politica.

«E» comme Europe (Francia), *Korea* (Giappone), *Con Piccard negli abissi del mare* (Italia).

GRUPPO: Cortometraggi.

SEZIONE 1. Cortometraggi a soggetto di genere vario.

Bush Policeman (Australia), *La Lejenda de la Kantuta* (Bolivia), *Musician in the Family* (Canadà), *Le Poignard* (Francia), *Mina de Vanghel* (Francia), *A nous deux Paris* (Francia), *Sunday by the Sea* (Gran Bretagna), *The Drayton Case* (Gran Bretagna), *The message* (Gran Bretagna), *On Closer Inspection* (Gran Bretagna), *Ionatan & Tali* (Israele), *The Newcomer* (Israele).

SEZIONE 2. Cortometraggi sperimentali e d'avanguardia.

Sogno in pittura (Germania), *Pastoral* (U.S.A.), *Art and Motion* (U.S.A.).

SEZIONE 3. Cortometraggi a disegni, cartoni e fantocci animati, indipendentemente dal contenuto.

Le pot magique (Cecoslovacchia), *The moving spirit* (Gran Bretagna), *Full circle* (Gran Bretagna), *Ein Schweizer Bauernkunstler* (Svizzera), *d'Barnertracht* (Svizzera), *Rooty toot toot* (U.S.A.), *Madeline* (U.S.A.), *Man on the Land* (U.S.A.).

SEZIONE 4. Cortometraggi realizzati o da proiettarsi con l'impiego di nuovi mezzi tecnici.

Domenica a Capri (Italia).

CATEGORIA B

FILM PER LA PRESENTAZIONE A PUBBLICI SPECIALIZZATI

SEZIONE 1. Documentari scientifici di insegnamento superiore e di ricerca nel campo della medicina, chirurgia e della veterinaria.

La praticien devant l'actualité rhumatologique (Francia), *The Fliyng lung* (Gran Bretagna), *Uomini contro il dolore* (Italia), *Chirurgia plastica del viso e del collo* (Italia), *Colpo isterectomia* (Italia), *Il pneumatorace extrapolmonare* (Polonia), *Nursing care in poliomyelitis* (U.S.A.), *Principles of fracture reduction* (U.S.A.), *Combined resection of tongue and floor of the mouth* (U.S.A.), *Fractures of the humerus* (U.S.A.), *Upper extremity prosthetics* (U.S.A.), *Articulation of english speech sounds* (U.S.A.).

SEZIONE 2. Documentari scientifici di insegnamento superiore e di ricerca nel campo della fisica e matematica, della chimica e delle scienze naturali.

Lichtning masters (U.S.A.), *City that disappears* (U.S.A.).

SEZIONE 3. Documentari di istruzione professionale. Tecnica applicata all'industria, al commercio, all'agricoltura, alle arti e al lavoro in genere.

A propos d'une maquette (Belgio), *Le margeur automatique* (Francia), *Le test du village* (Francia), *Drei Meister Schneiden in Holz* (Germania), *Coastal navigation and pilotage* (Gran Bretagna), *Making Iron* (Gran Bretagna), *Zolfo* (Italia), *Siderurgia moderna italiana* (Italia), *Inchiesta sulla miseria* (Italia), *Fasciature* (Italia), *Analisi del terreno* (Italia), *Efficiency in parquet production* (Svizzera), *The science of making brass* (U.S.A.), *Waters of Coweeta* (U.S.A.), *Wood Planes* (U.S.A.).

V Festival Internazionale
del Film per ragazzi

CATEGORIA A

FILM RICREATIVI PER BAMBINI FINO AI 7 ANNI

Bouts d'Chou (Canada), *Go' dag Born* (Danimarca), *Koala Bjorne* (Danimarca), *Zwerg Nase* (Germania), *Bouncher Breaks Up* (Gran Bretagna), *Farmyard Babies* (U.S.A.), *The Ugliy Duckling* (U.S.A.).

CATEGORIA B

FILM RICREATIVI PER FANCIULLI DAGLI 8 AGLI 11 ANNI

Peter Meets a Potter (Canada), *Das Wunderfenster* (Germania), *Juno Helps out* (Gran Bretagna), *The Dog and the Diamond* (Gran Bretagna), *Heights of Danger* (Gran Bretagna), *Mardi and the Monkey* (Gran Bretagna), *L'avventura di Tocota* (Italia), *The Golden Rule* (U.S.A.).

CATEGORIA C

FILM RICREATIVI PER RAGAZZI DAI 12 AI 15 ANNI

Flaskeposten (Danimarca), *To the Rescue* (Gran Bretagna), *Johnny on the Run* (Gran Bretagna), *Una croce senza nome* (Italia), *La strenna* (Italia), *Heidi* (Svizzera).

CATEGORIA D

FILM DI CARATTERE CULTURALE INFORMATIVO E FILM D'INSEGNAMENTO, LA CUI PROIEZIONE PUO' ESSERE RISERVATA A UN PUBBLICO SPECIALIZZATO.

Paysages insolits de France (Francia), *How to throw the Javelin* (Gran Bretagna), *Le navi imperiali di Nemi* (Italia), *L'Isola dei gabbiani* (Italia), «*1800*» (Italia), *How to catch a cold* (U.S.A.), *Man learns to farm* (U.S.A.), *Harmony in music* (U.S.A.), *Close for Jimmy* (U.S.A.), *Personal health for boys* (U.S.A.), *Personal health for girls* (U.S.A.).